ISSN en trámite

Castálida
literatura
expresión visual

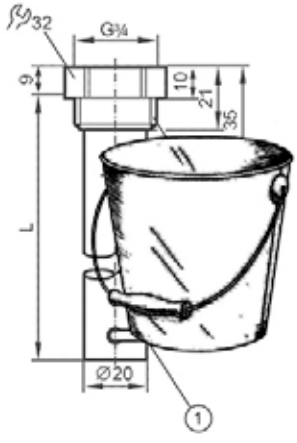
Escribas:
Elisa Buch
Gustavo Marín Flores
Juan Carlos Vásquez Pérez
Layla Al-Azzam Amezcua
Obed González
Yolanda García Bustos

El *boom* en
la era posmoderna
Felipe Vázquez

Taller de producción gráfica
Caracol Púrpura

Evocaciones del *boom* latinoamericano





número 1
Toluca, Estado de México
agosto 2020
Edición semestral



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura. Luis Garzón

GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Alfredo Del Mazo Maza
Gobernador Constitucional

Marcela González Salas
Secretaria de Cultura y Deporte

Ivett Tinoco García
Directora General de Patrimonio y Servicios Culturales

Castálida
literatura
expresión visual

Yolanda León Gómora
Directora

Consejo Editorial

Alberto Chimal
Flor Cecilia Reyes
Françoise Roy
Maricruz Castro Ricalde
Rafael Saravia
Viktor Gómez "Valentinos"
Vivian Lavín Almazán

Equipo editorial

Coordinación y diseño editorial
Helí López Sandoval

Corrección de estilo
Édgar Valencia Hornilla
Carlos Valenzuela Ocaña

Fotografía
Consuelo Castillo Munguía
Juan Manuel Esquivel Méndez

Ilustración de portada
Eduardo Bernal

Asesoría en gráfica y plástica
Pablo Abundio Inocente

Asistencia editorial
Francisco Pérez Vázquez
Lorena Salazar Gutiérrez

Edición electrónica

Castálida literatura expresión visual, año 1, número 1, agosto de 2020, es una publicación semestral editada por la Secretaría de Cultura y Deporte. Bulevar Jesús Reyes Heroles núm. 302, Delegación San Buenaventura, Toluca, Estado de México, C. P. 50110, Tel. 722 274 1177, página web: http://patrimonioyserviciosc.edomex.gob.mx/castalida. Editor responsable: Yolanda León Gómora. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-021314321600-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones Periódicas, Coordinador editorial: Helí López Sandoval. Bulevar Jesús Reyes Heroles núm. 302, Delegación San Buenaventura, Toluca, Estado de México, C. P. 50110, Tel. 722 274 1177. Fecha de la última modificación: 1° de agosto de 2020.

Edición impresa

Castálida literatura expresión visual, año 1, número 1, agosto de 2020, es una publicación semestral editada por la Secretaría de Culturay Deporte. Bulevar Jesús Reyes Heroles núm. 302, Delegación San Buenaventura, Toluca, Estado de México, C. P. 50110, Tel. 722 274 1177, página web: http://patrimonioyserviciosc.edomex.gob.mx/castalida correo electrónico: sc_revistacastalida@edomex.gob.mx. Editor responsable: Yolanda León Gómora. Reserva de Derecho al Uso Exclusivo No. 04-2019-021117113800-102. ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: en trámite, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Editorial Cigome, S. A. de C. V., Vialidad Alfredo del Mazo No. 1524, Col. ex Hacienda La Magdalena, C. P. 50010, Toluca, México. Este número se terminó de imprimir el 1° de agosto de 2020, con un tiraje de mil ejemplares.

Autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal No. CE: 227/05/01/20

La versión completa de la revista se puede consultar en la página:
http://patrimonioyserviciosc.edomex.gob.mx/castalida

Contenido

Editorial 4

EVOCACIONES DEL *BOOM* LATINOAMERICANO

María Luisa Bombal. El silencio, la lluvia y el mar 7
Elisa Buch

Cortázar y Kerouac: puntos de encuentro 11
Daniela Albarrán

El *boom* por el *boom* 17
Juan Carlos Vásquez Pérez

El *boom* en la era posmoderna 37
Felipe Vázquez

Juan Carlos Onetti y el desengaño de la realidad 43
María José Gallardo Rubio

Hasta el desierto tiene miedo 49
Yolanda García Bustos

Retrato de Ruth Rivera. Identidad y discurso fantástico-realista de la pintura modernista y el *boom* latinoamericano 55
Layla Al-Azzam Amezcua

DOSSIER/ ARTISTA INVITADO

Luis Garzón/ **Arte y cultura popular** 25

Taller de Producción Gráfica Caracol Púrpura/ Que 20 años no es nada… 93
Luis Garzón

POESÍA

Gustavo Marín Flores 67

Marina Ruiz Rodríguez 75

Mario Alberto Santoyo Rodríguez 77

Uriel Delgado Méndez 81

Samuel Pérez Ortega 85

Obed González 91

NARRATIVA

Cimientos 105
Montserrat Varela Mejía

Dream is destiny 109
Antonio Mejía Ortiz

Los escalones rojos 115
Heber Quijano

El sembrador de palabras 119
Manuel Ferrero López del Moral

La condena del cielo 125
Laura Zúñiga Orta

PLÁSTICA

Antonio Castellanos/ **Apropiación no, asociación sí** 61

Antonio Sobarzo/ **Hiperrealista** 129

Ángel Martínez Martínez/ **Materia, la maquina de Dios** 143
Luis Rius Caso

RESEÑA

Sombra del árbol de la noche. Nueva narrativa británica de fantasmas y portentos. Compilación de Adriana Díaz Enciso 133
Glenda Castillo

Los prólogos de Borges o las filiaciones literarias 137
Celene García

BIOGRAFÍA

Dolores del Río, la diva de Durango 147
Vivianne Thirion


32
G¾
9
10
21
35
L
Ø20
1

Editorial

El catalán Antoni Gaudí decía que "la originalidad es volver al origen". Es en ese sentido que la revista *Castálida Literatura Expresión visual*, de la Secretaría de Cultura y Deporte, busca renacer como una publicación híbrida para, así, encontrar promisorios alcances en esta nueva época.

Desde su inicio, hace casi treinta años, *Castálida* ha sido un referente y un punto de encuentro para el quehacer artístico y literario no sólo del valle de Toluca y del Estado de México, sino allende sus fronteras, y ha devenido un puente entre autores, creadores y lectores, un medio de divulgación de expresiones y manifestaciones que enriquecen la diversidad de la cultura y el arte.

Esta revista de carácter multitemático se renueva ahora, en primera instancia, de manera digital, a través del uso del *software* Open Journal System, inscrito en las iniciativas internacionales de Acceso Abierto, cuyo objetivo es permitir la consulta, lectura y acceso en todo el orbe de los documentos de investigación, culturales, artísticos e históricos que conforman el acervo cultural y científico de la humanidad. En segundo término, fortalece su edición impresa, con la calidad que le ha conferido varias distinciones.

Esta revista ha buscado siempre servir como punto de partida para la vinculación y la exposición de la obra de los artistas con el gran público mexiquense ahora lo hará con el público internacional, con el objetivo de fomentar la interacción, así como de impulsar la consolidación de una comunidad artística que abreve de su sociedad y se de a la misma.

Sirvan estas breves líneas para convocar a todos los interesados en la creación artística y literaria; *Castálida* es un espacio plural e incluyente y, gracias a las tecnologías más recientes, abre un espacio para incrementar el respaldo de sus colaboraciones.

Invitados están todos a innovarse y renovar, desde cada una de sus experiencias, el panorama literario y cultural de nuestro país.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Alejandro López

María Luisa Bombal
El silencio, la lluvia y el mar

Elisa Buch

Tanto en su primera novela, *La última niebla* (publicada en 1934 por la editorial Colombo, en Buenos Aires), como en su segunda, *La amortajada* (editada en 1938 por la editorial Sur), María Luisa Bombal escribe de las cosas íntimas, de los sentimientos y del deseo. Ella abrió un espacio a la literatura de las escritoras latinoamericanas. Nació en Viña del Mar, en 1910. Estudió en un colegio de religiosas en Chile y después, cuando la familia se fue a Francia, continuó su educación en el colegio de Notre Dame de Assomption; al terminar sus estudios ingresó a La Sorbona para estudiar literatura francesa. Se casó con el pintor argentino Jorge Larco, aunque enviudó al poco tiempo; posteriormente, conoció al francés nacionalizado norteamericano Tal de Saint Phalle, con quien vivió muchos años en los Estados Unidos. Ahí tuvo una hija, Brígida, que estudió matemáticas y se quedó a vivir en Chicago, alejada del cariño de su madre. Todo ese tiempo, la escritora chilena buscó los espacios necesarios para una vida "plena": el amor fue tema fundamental de sus dos novelas, a pesar de haber vivido en una soledad por momentos acompañada y con muchos desencuentros, que siempre la atormentaron. "El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre las manos cerradas"; "Sufro, sufro de ti como de una herida constantemente abierta".

En 1941 se escapó a Argentina, donde encontró un ambiente intelectual y un espacio propicio para continuar con su obra centrada en el amor, apoyada en una originalidad y en la innovación literaria por lo que fue considerada una de las principales exponentes del realismo mágico. Bombal dibuja con palabras los acontecimientos más simples de la existencia, cómo se podría sorprender, con los escritos, al mundo: "Sé muchas cosas que nadie sabe. Conozco del mar y de la tierra infinidad de secretos pequeños y mágicos". María Luisa escribió en la crónica poética *Mar, cielo y tierra.*

Carolina Melys publicó un artículo en la revista *Letras Libres* titulado:

"María Luisa Bombal. La soledad de la escritora", en donde encuentra un acercamiento a Neruda: "Por ese entonces, el poeta trabajaba en *Residencia en la Tierra*. Bombal reconoció la influencia de este libro en su propia escritura, una prosa a la que no pocos críticos han denominado poética. Alone, por ejemplo, afirmó que 'no se ha escrito en Chile prosa semejante, y después de los poetas máximos, sólo buscando mucho en las letras universales podría encontrársele paralelo'".

María Luisa Bombal creía que para escribir se necesitaba eso: tiempo de aislamiento, de razonamiento y de estudio. Escribía las novelas, y volvía a escribir la página; corregía una y otra y otra vez, hasta reconocer la esencia de su voz. Recorría los lugares entrañables, y reflexionaba sobre la existencia, lo sagrado. Óscar del Barco dice: "El amor es la forma del don de la unidad; donde hay amor es porque de alguna manera se ha abierto el espacio del vínculo secreto de la dádiva de sí y de todas las dádivas". En la escritora chilena, el amor se traduce en cierta dulzura y en amargor relacionado con el abandono y el olvido; esto forma un mundo completo de relaciones arrastradas por el mar, por las rocas y por los sueños intangibles, así como por el compromiso.

¿Qué elementos incorporó María Luisa Bombal a sus escritos? En lo imaginario, podemos ubicar el cuento *El árbol*, en el cual pasa de la música de Beethoven a describir sensaciones de la naturaleza: "Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora". Juega con una luz cruda, con las sombras como aguas agitadas, o con espejos que doblaban el follaje. Es, no cabe duda, un sentido poético que siempre la acompañó.

La fuerza de sus personajes femeninos encierra pasiones: el deseo como una alternativa distinta a la tradición y a una necesidad de cariño. Esa emoción, que pesa en la escritura, devela el secreto, cierto misterio y una fascinación por el lenguaje, por una voz poética que se extiende en los espacios y en las situaciones que intenta recrear con intensidad. Las cosas suceden en un entorno palpable, en donde la realidad y lo maravilloso se combinan hasta encontrar el nombre, los adjetivos, incluso cada palabra: "con los ojos vendados …bastaría …para saber que me encuentro en Viña del Mar", o "salíamos corriendo escapados en dirección a las rocas", o quizá "Allí, las gaviotas, su grito errabundo, el aliento de brisa, el acariciar del sol…".

Y ¿qué es la poesía, si no sorpresa, emoción, algo que se apodera y nos atrapa? Es un juego de sensaciones y de atmósferas, y María Luisa Bombal creía que "La emoción lo es todo. Uno lucha con el oficio, que es duro, implacable, lógico, seco, pero escribir es un ángel que pasa, es el misterio, el secreto, la magia". En el poema "Final sin regreso", basado en el libro *La amortajada*, la emoción se desborda, pero también los recuerdos y la muerte que hace vivir a través de la mirada de una muerta, que refuerza los tejidos de las palabras y los recuerdos sostenidos que refuerzan el poema:

Añoraba aquella infancia
    amores y desamores,
donde todos éramos felices,
    pero de pronto me veo
    en un ataúd acostada.

Mientras todos me ven,
y yo aquí recordando,
cada momento y cada pasado.

Temo llegar a la oscuridad,
y no recordar lo que he vivido,
momentos hermosos,
como también nefastos,
Ya que son parte de mí,
de mi pasado.

Ya no puedo tener un futuro,
todo se derrumbó.

María Luisa Bombal aspiraba al silencio, a la muerte, a las pasiones humanas fuera de un tiempo lineal: es el tiempo de la poesía, que tiene su relación con lo imaginario, con lo fantástico que se encuentra en pueblos y ciudades de Chile y en sus descubrimientos.

"La muerte es un acto de vida. La muerte y la vida son grandes hermanas, y tengo gran cantidad de amigos en la muerte, que allá no voy a sentirme nunca sola, los voy a reencontrar a todos". Bombal buscó caminos diversos en las costumbres, en las pasiones y en el origen de la vida, en el juego y en la contemplación; esos caminos tenían las claves que le sirvieron siempre en sus escritos. Encontró sus propias salidas, encontró una vereda y ya nunca se detuvo. "Siempre busco un ritmo que se parezca a una marea, la oración es una ola que asciende y desciende y luego vuelve a subir". Ella era el fuego de sus escritos, con el aliento impulsó cada una de sus ideas, de las metáforas, de su lenguaje, que no dejan de sorprender. Ese aliento fantástico, esos juicios irradian una luz que llegó a ser, en definitiva, gérmenes de las novelas y de su poesía.

Bibliografía

Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Barcelona: Anagrama, 1972.
Pavese, Cesare. *El oficio de poeta*. México: Universidad Iberoamericana, colección de Poesía y Poética, 1994.
Bombal, María Luisa. *Obras completas*, Lucía Guerra (comp.). Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Leonel Maciel

Cortázar y Kerouac: puntos de encuentro

Daniela Albarrán

Resumen:

En este ensayo expongo algunos puntos (el jazz, el viaje y ruptura de la lengua) donde concuerdan Cortázar y Jack Kerouac como representantes de dos generaciones literarias: los *beat* y los *boom*.

Palabras clave

generación, *beat*, *boom*, jazz, intelectual

Y por eso, el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá.
Julio Cortázar

He sostenido siempre que cuando escribes tienes que olvidar todas las normas, el estilo literario y demás […] es decir; saborear las palabras como el vino y, adecuadas o no, escribirlas por lo bien que suenan.
Carta de Neal Cassady a Jack Kerouac

Contexto histórico: los *boom* y los *beat*

On the Road y *Rayuela* son las obras más representativas de dos movimientos literarios que se dieron entre la décadas de 1940 y 1970 tanto en América Latina como en Estados Unidos, respectivamente: los *beat* y los *boom*. Las dos generaciones literarias tienen varios puntos en común como el jazz, el amor por el viaje y la ruptura del lenguaje literario.

El *boom* es uno de los movimientos literarios más importantes del siglo XX en América Latina; sus representantes fueron Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Se desarrolló en tres ciudades: México, Buenos Aires y Barcelona. Una de sus características principales estriba en hacer de la literatura algo mucho más libre, sin estar tan apegados al "canon" literario, y sobre todo representó la oportunidad que tuvieron los escritores latinoamericanos para insertarse en la literatura contemporánea.

Gramaticalmente, el *boom* significa lo siguiente:

Como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del "marketing" moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *boom* de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos (Rama, 2005: 5).

Teniendo en cuenta, por supuesto, las connotaciones industriales que conlleva la palabra *boom*, el movimiento refiere al éxito que tuvo la narrativa en América Latina, ya que se supuso que ese éxito inusitado era producto de los editores para subir las ventas o que era un producto político cultural (Herrera, 1989: 29). El *boom* fue muy importante para los escritores de los 60 en América Latina, porque representó la posibilidad de que la literatura se leyera en Europa y Estados Unidos.

Por su parte, la generación *beat* surgió a mediados de la década de 1950 para cuestionar las costumbres y el estilo de vida de los Estados Unidos: "El movimiento *beat* no fue una corriente literaria ni musical, fue un huracán cultural de voluntad revolucionaria que supondría de esa cultura americana que iba a alcanzar su mayoría de edad en la década de los sesenta" (Costa, 2014: 1). La generación *beat* sacudió el capitalismo y el consumismo que imperaba en Estados Unidos con la palabra, las drogas y la música.

Los *beat* fueron famosos por ingerir sustancias que alteraban sus sentidos: LSD, marihuana, alcohol, anfetaminas y heroína fueron sus drogas favoritas, que funcionaron como el instrumento capital para acceder al plano espiritual que hablan en su literatura (Costa, 2014: 2). Por otra parte, la religión también fue muy importante en el movimiento: los *beat* eran místicos y seguidores del hinduismo, situación que se puede ver con más claridad en *Los vagabundos del Dharma* de Kerouac.

¿Qué une a los *beat* y a los *boom*?

Ambos movimientos se desarrollan en la misma época pero en países distintos, aunque ambos marcaron a toda una generación de lectores. Su escritura se caracteriza por innovaciones literarias y juegos gramaticales, hicieron caso omiso al canon literario y tenían un gran amor a la literatura y al jazz.

Las dos generaciones tienen importantes exponentes, sin embargo hay dos libros que sobresalen en cada una: *Rayuela* de Cortázar y *On the Road* de Jack Kerouac. La primera, por su estruc-

tura, ya que "aplica una renovación operativa, en los distintos niveles de los planos lingüístico, técnico-estilístico, diegético y contextual […]" (Petófi en Varela, 2019: 157). Rayuela es una novela que engarza una técnica de collage tanto de manera gramatical como en el discurso, por la ruptura del orden en los capítulos. (Varela, 2019: 158).

Kerouac escribió *On the Road* sobre un rollo de papel continuo, pero no fue hasta 1957 que una reseña publicada en *The New York Times* la consideró como "el manifiesto más importante de la generación *beat*" (De Almeida, 2015: 110) Por eso, se considera la biblia de la generación *beat*. En *On the Road*, Kerouac mezcla su vida con su obra y, lo más importante, hace de su vida una obra literaria. En cuanto a su estilo narrativo, es imposible no distinguir el flujo de pensamiento en sus palabras, a veces rápidas, llenas de imágenes sobrepuestas.

Los personajes de *Rayuela* y *On the Road* tienen varios aspectos en común, por ejemplo, Dean Moriarty es aspirante a escritor, tiene una vida acelerada, llena de excesos, drogas, sexo y bebop, viaja en autos robados, es mujeriego, nómada, y tiene un amigo que lo rescata de todo: Sal Paradise, que es el personaje autobiográfico de Dean Moriarty .

Oliveira, protagonista de *Rayuela*, vive en París, no se ve que le falta el dinero, es amante del jazz y es un hedonista por excelencia. Sus amigos son intelectuales y, de hecho, todo el libro pareciera una oda al intelectualismo, se burlan de los que no saben (por ejemplo de la Maga) pero, sobre todo, Cortázar mezcla su vida con la vida de Oliveira, al igual que hace Kerouac. Ambos se ven y se viven en los personajes que crearon, ya que Oliveira es el alter ego de Cortázar.

Tanto Cortázar como Kerouac coinciden en la idea de liberar a la literatura de innecesarias reglas gramaticales, ortográficas y un sinnúmero de "peros" que no permiten la libre escritura, que hace que la literatura siga pegada a la academia y no tanto al verdadero estilo poético de los escritores.

> ¡Sí! ¡Eso es! ¡Vaya! ¡Fuuu! –y secándose la cara con el pañuelo añadía–: ¡Muy bien, hombre! ¡Hay tantas cosas que hacer, tantas cosas que escribir! Cuánto se necesita, incluso para empezar a dar cuenta de todo sin los frenos distorsionadores y los cuelgues como esas inhibiciones literarias y los miedos gramaticales… (Kerouack, 2004: 7).

Cortázar se olvida de toda regla gramatical inútil para poder escribir lo que se les apetece, lo que sale de su mente. La literatura –para ambos movimientos– es escribir todo cuanto se va extrayendo de la cabeza sin tantos problemas de ortografía o preocupándose si se utilizó un punto en vez de una coma.

Cortázar se brinca toda regla ortográfica cuando utiliza las "h" en sus "hejemplos", o en el capítulo 69 no le importa escribir "suisida" y cambia sin discriminación, las "z" por las "c", o las "q" por las "k".

En una carta que le escribió Cassady a Kerouac también le dice que la ortografía y las reglas gramaticales son un gran limitante para poder escribir como se debe. De hecho los *boom* o al menos Cortázar buscaba hacer una antiliteratura con su literatura, por eso Rayuela es un caos infinito, una obra que se desprende de todo lo que hasta el momento se conocía como literatura.

El viaje

Hay otro aspecto que une a Cortázar con Kerouac: los viajes. Hay que recordar que *Rayuela* se desarrolla en dos ciudades, París y Buenos Aires. "El personaje Horacio Oliveira transita por territorios […] interiores y exteriores que se van alternando en un recorrido circular que muestra la interioridad y exterioridad del personaje […]" (Acera, 2014: 3). Oliveira viaja dentro de sí y está en constante movimiento, como la novela misma.

Dean ama el viaje, no tiene hogar, no se somete a compromisos y sus viajes resultan ser un caos: "Aquí estaba en el extremo oeste de América, en el culo del mundo, y no podía ir más allá, tenía que regresar. Decidí que mi viaje fuera circular, iría a Hollywood y volver por mis amigos de Delta, todo lo demás se podía ir al carajo" (Kerouac, 2004: 54). La trayectoria que hace Dean es la elevación, la necesidad de ser y saberse un hombre libre. Tal vez libre de sí mismo, de alguna forma concibe su vida de manera fragmentada, como un collage lleno de momentos, de instantes fugaces como el *carpe diem*.

Cortázar también era un amante de los viajes en carretera:

> Junto con mi esposa Carol Dunlop, igualmente escritora, estudiamos la posibilidad de una "expedición" un tanto alocada y bastante surrealista, que consistiría en Recorrer la autopista entre París y Marsella a bordo de nuestro Volkswagen Combi, equipado con todo lo necesario, deteniéndonos en los 65 paraderos de la autopista a razón de dos por día, es decir empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París-Marsella sin salir jamás de la autopista (Dunlop y Cortázar, 1984: 15).

Cortázar y su entonces esposa Carol Dunlop escribieron *Los autonautas de la cosmopista* en un viaje de 33 días: a modo de diario, dan un informe de todas sus actividades en el viaje. El plan consistía en que cada diez días, alguno de sus amigos los iba a abastecer con lo que necesitaran en los paraderos de la autopista. El libro contiene algunas fotografías y dibujos tomadas y realizados por ellos mismos durante el recorrido.

Ese amor por el viaje y la carretera es una constante en las dos generaciones: "*On the Road* tiene como leitmotiv los grandes viajes de dos jóvenes norteamericanos: Sal Paradise y Dean Moriarty. El primer viaje hace un recorrido por la legendaria Ruta 66 […] el de tercero, de Denver a San Francisco, y de regreso hasta Nueva York; y de Nueva York a la Ciudad de México" (De Almeida, 2015: 112).

Para ambos, Cortázar y Kerouac, el viaje en la carretera fue una suerte de viaje interior, un viaje mítico, al estilo de Joseph Campbell, un viaje que es una constante de su obras y de su propia vida.

El jazz

El amor por el jazz es otro punto en donde los autores concuerdan: "había bares de mala muerte con el tamaño justo de una máquina de discos y en la máquina solo sonaba blues, bop, y jump" (Kerouak, 2004: 61). El bop o el bebop es un subgénero de jazz que tuvo su auge en la década de los 40; uno de sus iniciadores fue Charlie Parker.

Parker fue quién inspiró a Cortázar para escribir su cuento *El perseguidor* quien, en voz de Jhonny Carter, recrea algunos aspectos de la vida tanto de Parker como del propio Cortázar. Carter es un músico excelente de jazz, pero algo parece que está mal en él, es un completo desastre. Lo mismo que pasa con Dean Moriarty, tiene un gran espíritu, es inteligente pero por alguna razón su vida parece un fracaso.

El jazz es importante en la temporización en ambos escritores; en *On the Road*, cuando los personajes están escuchando bop, se encuentran viajando o metidos en un problema. La música es indispensable en *Rayuela* tanto para Cortázar como para sus personajes "[…] entregados a la lectura de Carson McCullers, de Miller, de Raymond Queneau, al jazz como un modesto ejercicio de liberación, al reconocimiento sin ambages de que los dos habían fracasado en las artes" (Cortázar, 2013: 39). Rayuela es en sí misma una especie de jazz, tal es así que hay un disco llamado *Jazzuela* que compila las canciones que escuchan los personajes del Club de la serpiente. Recordemos que la estructura del jazz está basada en la improvisación y en la mezcla de géneros e instrumentos musicales. Algo muy parecido a lo que es *Rayuela* en su totalidad.

En esto de jazzear la escritura, tal vez ningún escritor sea tan afín a Cortázar como Jack Kerouac, quien al igual que el argentino descarta el planteamiento temático/melódico para centrar el interés de la composición/escritura en los distintos pasajes de las improvisaciones. Incluso podríamos ir más allá: en la literatura de ambos escritores la estructura estilística se basa en una serie ininterrumpida de variaciones sobre un tema fundamental (Luna, 2014).

Kerouac deja fluir sus ideas de la misma forma que las notas musicales salen de los instrumentos. Él mismo hizo un listado llamado "Essentials of Spontaneous Prose", *donde* explica su técnica y la relación que tiene su literatura con la música.

Tanto Kerouac como Cortázar fueron una figura central en sus respectivas generaciones y es imposible no encontrar similitudes en ambos escritores; los dos tuvieron los mismos intereses respecto a la lengua y la escritura: romper con la gramática y el estilo literario o la llamada "alta literatura" para hacerla propia, crear el lenguaje mismo. De igual forma, el interés por el viaje en carretera, que es también un lenguaje espiritual y, sobre todo, hacer de la vida una obra literaria.

Bibliografía

Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: Debolsillo, 2013, 728 pp.

Dunlop, Carol; Cortázar, Julio. *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal a París.* Marcella/Muchnik Editores: Madrid, 1984, 274pp.

Kerouac, Jack. *En el camino.* Anagrama: Madrid, 2004.

Luna, Rafael. *Cortázar y el jazz.* 2014, http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/cortazar_y_el_jazz.pdf

Rama, Ángel. *El boom en perspectiva*, Revistas UAM, 2005, http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&article=18&mode=pdf.

Herrera, Mayra. *Latinoamericana: causas, contextos y consecuencias.* Pensamiento actual/Universidad de Costa Rica: Costa Rica, 1989.

Costa, Jordi. "La generación *beat*". *Errancia, revista de psicoanálisis, teoría, crítica y cultura*, 2014, http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v10/litorales_5.html

Varela Jácome, Benito. *Análisis del experimento narrativo de Rayuela.* Universidad de Santiago de Compostela: Santiago, 2019, https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8566/CC-05art11ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Amador Montes

El *boom* por el *boom*

Juan Carlos Vásquez Pérez

Resumen:

¿Qué fue el *boom*? Para algunos, el incremento en las ventas de libros; para otros, el inicio de la internacionalización de la literatura latinoamericana. Pero ¿qué piensan los integrantes del *boom*? Este artículo ofrece la visión que Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes tenían del movimiento más reconocido de nuestras letras.

Palabras clave

literatura, *boom*, letras, escritores, novela

Hacia 1968, Emir Rodríguez Monegal utilizó la expresión "nueva novela hispanoamericana" para describir lo que consideraba un incremento en la calidad, cantidad y reconocimiento de los escritores en esta parte del mundo; agregaba que este fenómeno se había visto a partir de la década de los treinta y se podían distinguir tres promociones de los máximos exponentes de la novela latinoamericana del siglo XX; a la primera le llama "los grandes renovadores del género narrativo" (1968: 52), y en ella incluye a Asturias, Borges, Carpentier, Yáñez y Marechal.

En la segunda promoción, que tiene huellas de la primera, hay una "influencia visible de maestros extranjeros como

Faulkner, Proust, Joyce y hasta Jean-Paul Sartre", y se caracteriza "por atacar la *forma* novelesca como objeto del mayor desvelo narrativo" (1968: 54). En esta promoción, Rodríguez Monegal incluye a Guimarães Rosa, Otero Silva, Onetti, Sábato, Lezama Lima, Cortázar, Arguedas y Rulfo.

La tercera y última promoción está representada por escritores como Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa. Esta promoción hereda de la anterior "una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo", además de que tiene una preocupación visible por el "papel creador y hasta revolucionario del lenguaje" (Rodríguez Monegal, 1968: 56) y son "las grandes máquinas de novelar". Un año más tarde, en un artículo titulado "El *boom* de la narrativa latinoamericana", Rodríguez Monegal se referirá a esta tercera promoción con el nombre de "boom".

No era la primera vez que ese término se utilizaba para describir la explosión literaria latinoamericana; en 1966, Luis Harss lo había escrito al reseñar un encuentro de escritores en Buenos Aires:

> Lo que yo hice, en la revista *Primera Plana*, el 9 de agosto de 1966, es escribir una reseña acerca de una reunión en Buenos Aires donde estaban Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, Pepe Bianco… Y, pensando en el *boom* italiano (el espectacular crecimiento económico de aquel país en los años cincuenta y sesenta), usé entre comillas la palabra "boom" para referirme a estos autores. La tuve que aclarar entre paréntesis como "auge", porque entonces era un término desconocido para los hablantes en español. Fue una casualidad, no una intención de bautizar el movimiento. Fue una idea mía de ese momento, pero no sé cuándo se universalizó (citando en Ayen, 2014: 9073-9080).

Hasta antes de esta fecha, la palabra *boom* no se había utilizado para referirse a la literatura hispanoamericana y, sorprendentemente, conforme la década llegaba a su fin, se hizo tan popular que no hubo otra forma de llamar al éxito en librerías mundiales de los autores latinoamericanos.

Pero ¿qué designa exactamente el *boom*?

John S. Brushwood considera que los términos "nueva novela hispanoamericana" y *boom* hacen referencia a dos aspectos distintos del proceso de "madurez de la novela en América Latina": la expresión "nueva novela" debería involucrar un periodo más extenso, que "data de la década de los cuarenta, los años de reafirmación de la novela" y se prolonga hasta los setenta, mientras que el término *boom* "describe mejor el interés jamás visto que despertaron los novelistas hispanoamericanos en la década de los sesenta, y el incremento espectacular de novelas que produjeron" (2005: 207).

Efectivamente, existe un consenso para aceptar que el *boom* es un movimiento de los sesenta que encontró su final con el llamado "caso Padilla" en Cuba, pero hasta la fecha no hay un acuerdo en reconocer exactamente cuándo empezó ni quiénes fueron sus integrantes.

Brushwood argumenta que, si se hiciera una encuesta sobre cuáles son los mejores representantes del *boom*, "los nombres más frecuentemente citados serán los de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa" (2005: 208).

Basado en listas de autores de la época y la camaradería que hay entre ellos, Ángel Rama asegura que el *boom* es "el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina", debido a que sólo tiene "cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista". Cuatro de estos sillones son "en propiedad" y corresponden a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. "El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, dese Lezama Lima a Guimarães Rosa" (Rama, 1981: 83).

José Miguel Oviedo considera que Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa son "las tres figuras claves del *boom*, porque su aparición literaria era la más próxima a ese momento o coincidía con él" (2002: 301), mientras que Donald L. Shaw anuncia que los narradores más importantes de la década de los sesenta, y que son el núcleo del *boom*, son Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Sin embargo, agrega a Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante como pertenecientes "al *boom* propiamente dicho" (2014: 99).

Ese "núcleo" es parcialmente compartido por Carlos Barral, que ante la pregunta expresa de quiénes forman parte de este fenómeno, indica: "Bueno, pienso claramente en Cortázar, pienso en Vargas Llosa, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes, pienso en Donoso: los demás serían como una segunda fila, ¿no?" (citado en Rama, 1981: 83).

La razón de citar constantemente a los mismos autores dentro del *boom* puede estar en las obras que estos cinco escritores publicaron desde 1962 hasta 1972: *Rayuela*, *62, Modelo para armar*, *Libro de Manuel*, *Historias de cronopios y de famas* y *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar; *La mala hora*, *Los funerales de la Mamá Grande* y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel*, *Cumpleaños* y *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros* y *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, y *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso.

¿Qué une a estos escritores y por qué forman un núcleo llamado *boom* latinoamericano? Para Ángel Rama, el *boom* está asociado al consumismo literario, con el mercado consumista, lo que provocó que las editoriales culturales poco a poco desaparecieran y fueran absorbidas por las grandes editoriales que publicaban las "novedades" a diestra y siniestra, convirtiendo a los autores y sus obras en marcas registradas que poco a poco fueron perdiendo calidad y propiciaron que la literatura latinoamericana se convirtiera en un artículo más de venta al público (Rama, 1981).

Rama observa que a partir de la publicación de *Rayuela*, en 1963, las tiradas de los libros de la nueva novela latinoamericana van aumentando a un

ritmo escalofriante; la obra de Cortázar se reeditó en 1965 con cuatro mil ejemplares; luego pasó a una tirada de diez mil en 1965 y 1967, hasta llegar a los veintiséis mil ejemplares en tres tiradas para 1968 (Rama, 1981: 88).

Otro caso paradigmático es el de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que, luego de generar expectativas entre los lectores antes de su publicación debido a los adelantos de la novela publicados en diversas revistas, el año de su impresión (1967) se editó con veinticinco mil ejemplares, alcanzando los cien mil al año siguiente.

José Blanco Amor sentencia que el *boom* "nació de una especie de alianza político-comercial y que esta erupción literaria no tenía bases estéticas ni éticas" (1976: 16), por lo que sus autores, más que originalidad, lo que mostraban era "talento y cultura", pero siempre se protegían y adulaban entre ellos. El *boom* fue una "trampa" que disfrazaba de nueva una literatura que en otros idiomas era vieja, debido a que lo que hacían sus autores era copiar los modelos norteamericanos y europeos; sentenció que, si el *boom* existió alguna vez, murió sin grandeza (1976: 17).

No es posible negar que el *boom* implicó un incremento en el número de ejemplares que se imprimieron, pero es ingrato negar originalidad a las obras marcadas con el fenómeno del *boom*. Una mirada somera a la lista anterior de las obras publicadas entre 1962 y 1972 permitirá reconocerlo. En todo caso, como diría Julio Cortázar, el *boom* lo hicieron los lectores:

> En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican al "boom" de maniobra editorial, olvidan que el "boom" (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? (citado en Oviedo, 1973: 30).

Julio Cortázar defiende el proyecto del *boom* como una literatura socialmente comprometida con Latinoamérica, que parte de la conciencia del escritor de una realidad nueva que merece una literatura renovada.

> Eso que tan mal se ha dado en llamar el "boom" de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el "boom" sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? (citado en Oviedo, 1973: 30)

Aunque manifiesta su descontento con la palabra *boom* ("es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa"), en la cita Cortázar observa que el *boom* puede interpretarse como una búsqueda de la identidad latinoamericana. En 1987, Cortázar reafirmará esta idea en una entrevista con Rosalba Campra:

> […] en América Latina, en el momento en que este llamado "boom" se manifiesta, existía un estado de sensibilidad que se traducía en una expectativa, en un deseo de encontrarse a sí mismos [y surge] una serie de escritores que

> aparecieron cada uno independiente del otro, y en países diferentes pero unidos en el tiempo, digamos en un plazo de diez años, produjeron una serie de libros que respondieron exactamente a esa expectativa y a esa sensibilidad (Campra, 1987: 152).

Las palabras de Cortázar encuentran eco en Mario Vargas Llosa. En 1972, el peruano aborda el tema del *boom* para reiterar que es a partir del reconocimiento del público que el movimiento puede gestarse:

> Lo que se llama "boom" y que nadie sabe exactamente qué es –yo particularmente no lo sé– es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico (citado en Rama, 1981: 59).

También coincide con Cortázar al señalar que los autores inscritos en el *boom* no seguían la misma línea, no estaban vinculados por las mismas preocupaciones ni eran una escuela; considera, además, que se trató de un fenómeno "bastante positivo" para la difusión de la literatura latinoamericana y sirvió para que los jóvenes de América Latina tuvieran la oportunidad de publicar, a pesar de que "los editores aprovecharon muchísimo esa situación" (citado en Rama, 1981: 59 y 60).

En un artículo publicado en 1969, Vargas Llosa sentencia que América Latina no tiene novela sino hasta el siglo XIX, cuando se comienzan a escribir las novelas romántica y realista –la "novela refleja"–, que tenían un interés histórico y no estético y que sólo deja ver "los vacíos culturales de una sociedad" más que "sus problemas concretos", e "informan más sobre lo que sus autores leían que sobre lo que veían" (1969: 29).

En el siglo XX aparece la "novela primitiva", en la que "los autores han dejado de copiar a los autores europeos, y ahora, más ambiciosos, más ilusos, copian la realidad" y, aunque sus formas siguen siendo "postizas", hay una "originalidad temática". Argumenta que el novelista hace de la narración "censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico", con lo que la novela se vuelve crítica social pero también alegato contra el latifundio, el monopolio, la dictadura, el atraso cultural, la miseria indígena y otros problemas de América Latina. De tanta realidad, dice Vargas Llosa, la novela se torna irreal y artificiosa.

Por el contrario, la "novela de creación", que se realiza en su época, aunque coexistiendo con la primitiva, "ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad" (Vargas, 1969: 31). En su examen de la nueva novela latinoamericana, el autor de *La ciudad y los perros* repasa las creaciones de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Joao Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez, poniendo el énfasis en el uso que estos autores hacen del lenguaje, la manera en que se sirven de la realidad que les rodea como telón de fondo para contar su visión del mundo, cómo lo subjetivo se objetiva en la novela, y la invasión de los temas fantásticos.

Vargas Llosa sentencia que estas novelas "revelan una fecundidad origi-

nal y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana" (Vargas, 1969: 36); coincide con Cortázar en este sentido. Pero hay otra coincidencia: ambos escritores aseguran que no se trata de un grupo unido por una estética, sino más bien por sus diferencias: "no hay un denominador común ni de asuntos ni de estilos ni de procedimientos entre los nuevos novelistas: su semejanza en su diversidad" (Vargas, 1969: 31).

También en 1969 Carlos Fuentes se expresa de la novela latinoamericana de los cincuenta y sesenta en un estudio idóneamente titulado *La nueva novela hispanoamericana*; piensa que hasta antes de la aparición de la nueva novela latinoamericana el lenguaje había sido opresor y había reprimido la creación de una auténtica novela: "nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor", para sentenciar inmediatamente que "La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico". Llega a la conclusión de que

> Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura (Fuentes, 2002: 41).

Para ejemplificar la invención de ese lenguaje, Fuentes menciona a varios escritores que, con sus obras, habían otorgado a la novela una nueva visión: Lezama Lima, Cortázar, Puig, Cabrera Infante, Donoso, José Agustín, Sainz, entre otros. Este tema será motivo de otro texto de Fuentes escrito en ese año y publicado en 1970; en él, el escritor explicará que "la conciencia del lenguaje" es lo que ha "universalizado a la novela" y le ha permitido liberarla de las servidumbres que "aseguraban su muerte", debido a que el novelista ha organizado imaginativamente "el incesante reclamo de actualización de la palabra" para "trasmutar el saber en discurso" (Fuentes, 1991: 95). Así, el autor concluye que "La apertura al lenguaje […] es el signo de la nueva novela de los sesenta" (Fuentes, 1991: 96).

Las características que los tres autores del *boom* citados resaltan son la búsqueda de una identidad continental, el uso de un nuevo lenguaje en la construcción de las ficciones, el olvido de la representación de la realidad a la manera costumbrista y la importancia de la visión subjetiva del autor que se objetiva en la ficción. De este modo, la novela sale ganando al ser explicada por sí misma y el lector; de este modo, no necesita recurrir a la realidad del escritor para hacer una lectura completa de la obra literaria.

Esta renovación de la novela no se dio espontáneamente: la nueva novela latinoamericana es producto de una evolución, lo que se puede corroborar en las palabras que Gabriel García Márquez responde, en 1972, a Vargas Llosa cuando le pregunta sobre qué ha quedado, en la literatura latinoamericana, de los "criollistas", refiriéndose a

Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Eustasio Rivera, Ciro Alegría, entre otros: "Yo no quisiera ser injusto. Yo creo que esa gente removió muy bien la tierra para que los que vinieron después pudiéramos sembrar más fácilmente; yo no quiero ser injusto con los abuelos" (García, 1991: 119).

Si bien el *boom* puede limitarse a cuatro o cinco escritores, los alcances que tuvo son indefinibles; abarcó a varios autores que trazaron nuevos derroteros en la narrativa, y la mayoría de ellos se beneficiaron con el reconocimviento literario de América Latina en el ámbito mundial. En todo caso, se trató de una "conjunción espectacular" –el término es de José Donoso– de escritores y circunstancias lo que detonó el *boom* de la novela de América Latina. "Si consideramos el *boom* como algo más que la mera reacción ante personalidades, todos los novelistas actuales en Hispanoamérica participan en el fenómeno de alguna manera", sentenció John S. Brushwood (2005: 221).

Bibliografía

Klahn y Wilfrido H. Corral (comps.) *Los novelistas como críticos*. México: FCE / Ediciones del Norte, 1991, pp. 94-98.

García Márquez, Gabriel. "¿Problemas de la novela?", en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comps.) *Los novelistas como críticos*. México: FCE / Ediciones del Norte, 1991, pp. 116-122.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002.

Oviedo, José Miguel. "Cortázar a cinco rounds", en *Marcha*. Lima, viernes 2 de marzo, 1973, pp. 29-31.

Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva", en Ángel Rama, David Viñas *et al.*, *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981, pp. 51-110.

Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana", en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (México, 31-26 de agosto de 1968). México: Asociación Internacional de Hispanistas / El Colegio de México, 1970, pp. 47-63.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana.* Boom. Posboom. *Posmodernismo.* Décima edición. Madrid: Cátedra, 2014, 408 pp.

Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, núm. 10, junio, 1969, pp. 29-36.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón

Luis Garzón

Arte y cultura popular

Después de deambular por talleres libres, entre los que se cuentan los de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", el pintor Luis Garzón Chapa encontró su lugar en el Taller de Gráfica Popular, a donde llegó en 1991. Las obras de los grandes maestros de ese grupo le sirvieron como estímulo, ya fueran Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins o Ángel Bracho, entre tantos que dejaron allí su huella.

Originario de Veracruz, este pintor y grabador mexicano actualmente es director del Taller de Producción Gráfica Caracol Púrpura.

Su trayectoria se desarrolla no sólo dentro del ámbito de la creación artística, sino también en la docencia, pues fue maestro de litografía en la sección de Enseñanza Artística del INBA, maestro de la Escuela Preparatoria Activa y maestro de actividades artísticas infantiles de CONACUR. Aunado a ello, Luis Garzón cuenta con varios premios y ha participado en más de cien exposiciones colectivas y 23 individuales.

"La obra del pintor Luis Garzón Chapa dista de ser arte alejado de la cultura popular; sus pinturas evocan pasajes cotidianos, imágenes y contextos de nuestra gente, rostros de hombres y mujeres trabajadores en un contexto popular y al mismo tiempo lleno de encanto", afirma Florentino Castro, y René Avilés Favila aseveró que "dicen los que saben de estas cosas que la pintura, claro, es color antes que nada. Y, en este sentido, Luis Garzón da muestra de lo aprendido a través de los tiempos y parte de esa experiencia –porque la otra parte son las formas, el discurso– nos sorprende [en su obra] con un colorido rico en gamas tonales, en texturas firmes, en uno que otro collage diseñado como quien no quiere la cosa"; ambas son afirmaciones precisas para evocar el rico y vital quehacer artístico de este notable artista plástico.

No queda entonces más que reconocer que Luis Garzón es un artista versátil y una prueba latente del talento mexicano.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón





Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón

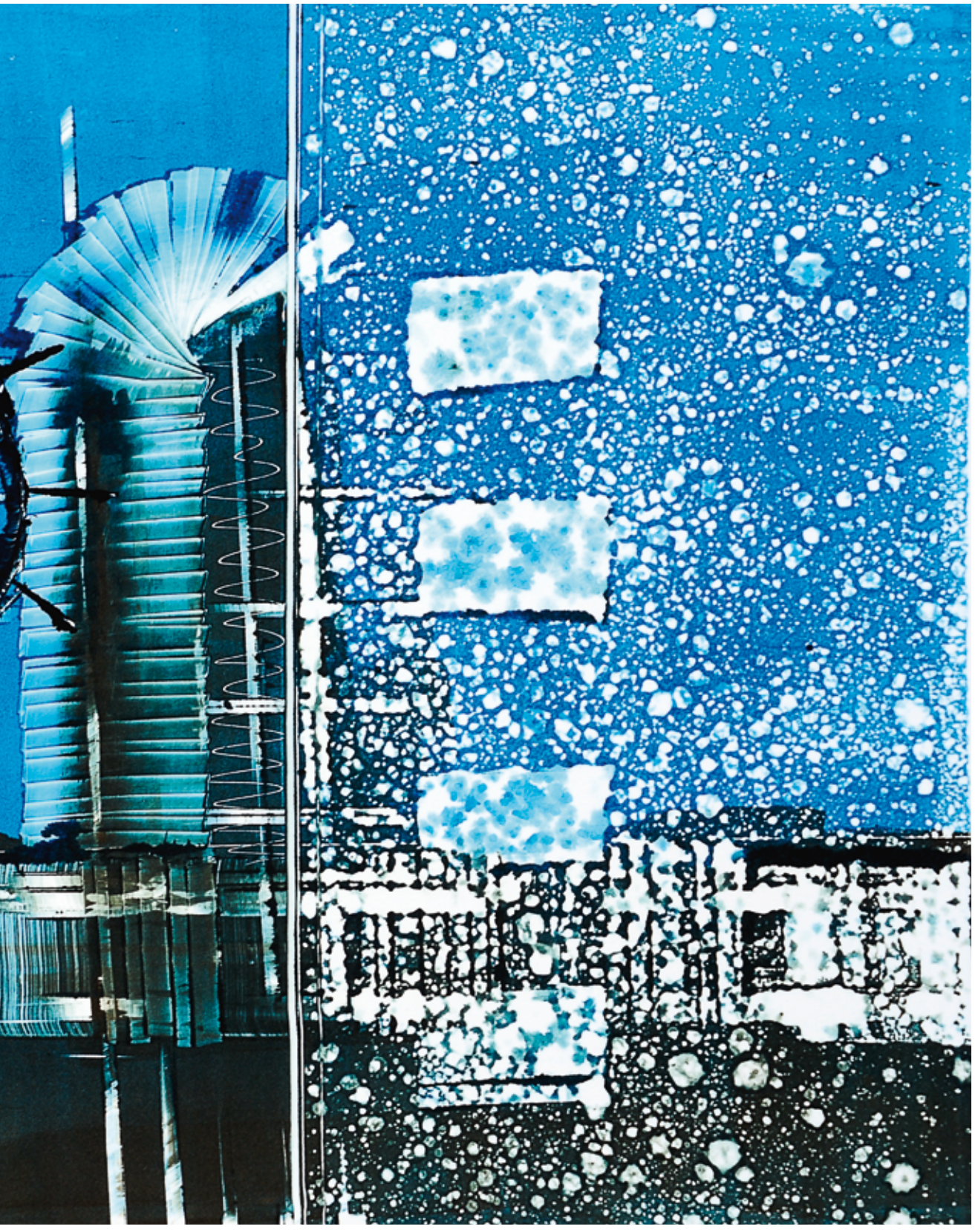


Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón

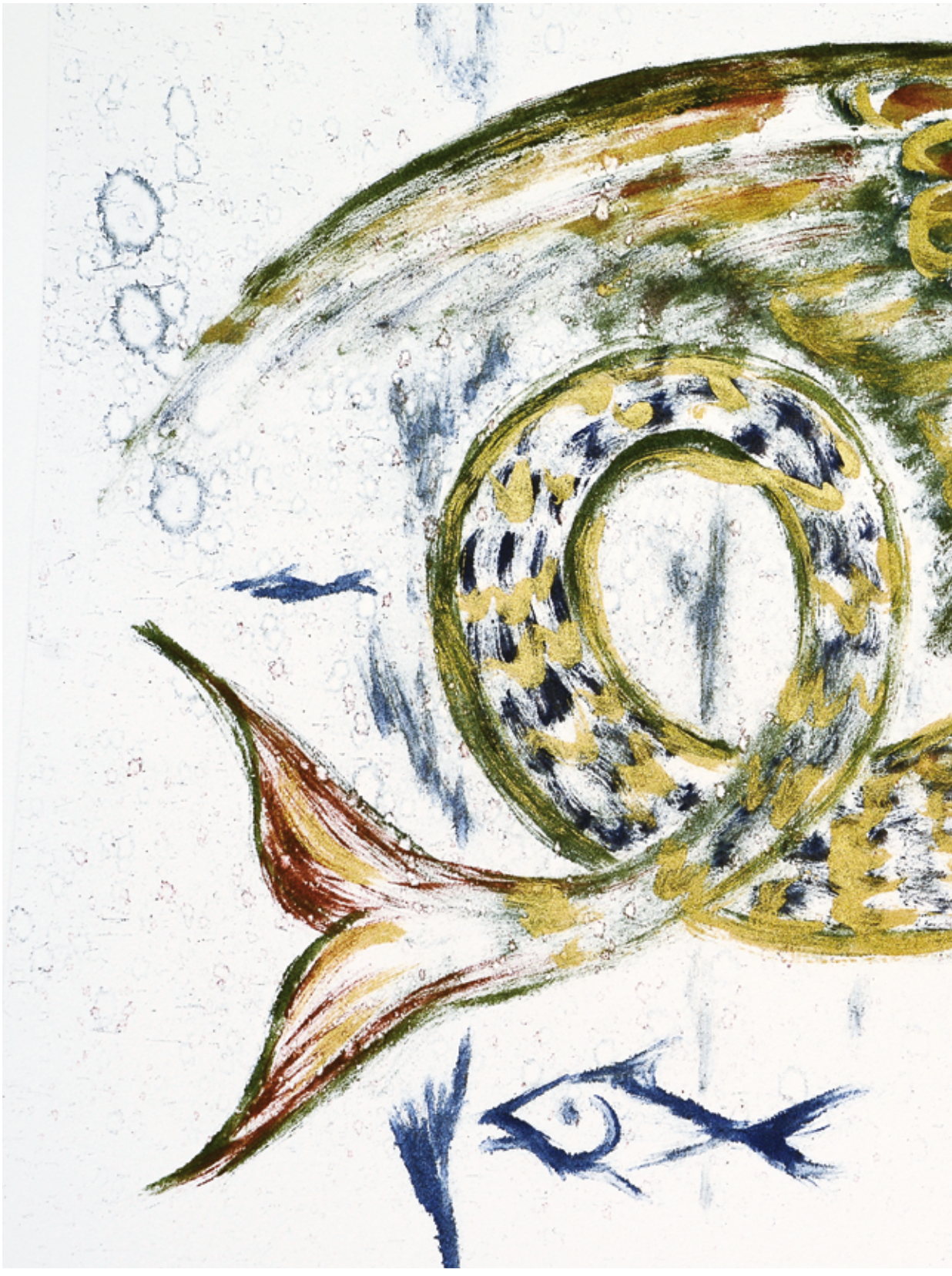


Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón





Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón





Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Luis Garzón

El *boom* en la era posmoderna

Felipe Vázquez

Nuestro siglo de oro

El siglo XX fue el siglo de oro de la literatura latinoamericana. Digo siglo como una figura que señala un periodo de notables propuestas literarias que van de la última década del siglo XIX hasta los primeros años del XXI. De Rubén Darío y López Velarde a Roberto Juarroz y Eduardo Milán, de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier a Roberto Bolaño y Ricardo Piglia, la literatura latinoamericana hizo, en ese periodo, las propuestas más críticas, arriesgadas, experimentales y novedosas de la lengua española. (No olvido la tradición brasileña, cuya literatura coincidió en sus búsquedas con la hispanoamericana: de Machado de Assis a Guimarães Rosa y de Oswald de Andrade al grupo Noigandres y su movimiento concretista, la lengua portuguesa se enriqueció con obras que merecen la pena ser comentadas; sin embargo, ello desbordaría los márgenes de este artículo).

[…] los escritores de América Latina percibieron que el español estaba erosionado y les resultaba árido para crear obras literarias: les parecía tieso, anquilosado, sentimental, moralino e incapaz de cifrar su condición de ser

Hacia fines del siglo XIX –y esto ya lo señalaron varios críticos–, los escritores de América Latina percibieron que el español estaba erosionado y les resultaba árido para crear obras literarias: les parecía tieso, anquilosado, sentimental, moralino e incapaz de cifrar su condición de ser. Gracias al influjo de la literatura francesa descubrieron que, *mutatis mutandis*, el español podía ser sometido, desde el proceso

creativo, a pruebas de alquimia poética: forjaron un nuevo lenguaje desde la literatura, un lenguaje que incluso dio cuenta de su circunstancia e identidad latinoamericana. Ese lenguaje *los dijo*, les dio ser: se crearon a sí mismos al crear una lengua dentro de esa misma lengua. Gracias al modernismo, la conciencia latinoamericana pudo expresarse como tal debido a la creación de ese nuevo español, un español otro, un español no de España sino de América.

El *boom* latinoamericano de la década de los sesenta y setenta –encabezado por Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa– permitió la difusión mundial de los grandes escritores de la región: Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Ernesto Sábato, Octavio Paz y Juan Rulfo, entre muchos otros. La calidad literaria de estos escritores era ya contundente hacia fines de los cincuenta, pero sólo fue visible gracias a la promoción y a las virtudes de autopromoción de algunos escritores emergentes en los sesenta: los que se conocerían en la historia de la literatura del siglo XX como exponentes del *boom* y que, por vez primera en la historia de nuestra literatura, asumieron su tarea de escritores de manera profesional –esto, además de una contextualización, una valoración y un balance exhaustivos, lo ha expuesto Ángel Rama en su excelente ensayo "El 'boom' en perspectiva", incluido en el libro *Más allá del boom: literatura y mercado* (1984)–. Otro de los factores que permitieron la rápida presencia de nuestra literatura en todo el orbe fue la revolución cubana (1959) y su contexto (la crisis de los misiles, la difusión de los movimientos guerrilleros en varios países, el caso Padilla, etcétera), pues atrajo los ojos del mundo hacia una región que, pese a sus graves problemas sociales y políticos, estaba consolidando su modernidad.

La calidad literaria de estos escritores era ya contundente hacia fines de los cincuenta, pero sólo fue visible gracias a la promoción y a las virtudes de autopromoción de algunos escritores emergentes en los sesenta: los que se conocerían en la historia de la literatura del siglo XX como exponentes del *boom*

La presencia por la potencia

Algunos críticos apuntan que el *boom* fue producto de una estrategia comercial, primero de los editores mexicanos y bonaerenses, y luego, de manera decisiva, de los

editores catalanes, quienes aprovecharon el advenimiento de la cultura de masas para consolidar el mercado del libro. Este juicio pierde de vista la calidad literaria de los escritores citados. La consideración opuesta es más justa: los editores catalanes vieron una oportunidad comercial si promovían y difundían nuestra literatura, cuya singularidad era ya demasiado evidente. *Rayuela* (1963) y *62 Modelo para armar* (1968) de Cortázar, *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1967) y *El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez y *La región más transparente* (1958) y *Terra nostra* (1975) de Fuentes, por citar sólo algunas novelas representativas –la punta de lanza del *boom* fue la novela–, no tienen paralelo con las obras que se estaban escribiendo en España. Por otra parte, no puedo dejar de citar *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, obra que no tiene paralelo con novelas de la literatura portuguesa y que tiene un lugar indudable dentro del *boom* latinoamericano.

Ahora bien, si agregamos *El señor presidente* (1946) de Asturias, *La vida breve* (1950) y *El astillero* (1961) de Onetti, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier, *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante, *Abaddó*n el exterminador (1974) de Sábato y *Yo el supremo* (1974) de Roa Bastos, por citar únicamente algunas cimas de la novelística –aunque varios de los autores citados son también excelentes cuentistas–, vislumbraremos con claridad la fuerza narrativa de la tradición latinoamericana. Y si hablamos de los cuentistas –de Esteban Echeverría a José Revueltas, de Arévalo Martínez a Monterroso, de Felisberto Hernández a Juan José Arreola, de Horacio Quiroga a Bioy Casares, de Ramos Sucre a Virgilio Piñera y de Luisa Valenzuela a Enrique Serna, por anotar a un puñado, y todos encabezados por el poderío literario de Jorge Luis Borges–, veremos que este género tiene también representantes que no se quedan rezagados ante los cuentistas de otras lenguas, y aún están algunos de los mejores en el mundo: Borges, Cortázar, Rulfo, Carpentier, Quiroga. No citaré a los poetas –cuya tradición lírica es quizá más poderosa que la narrativa– ni a los ensayistas, pues resultaría excesivo para un artículo que

se centra en el *boom* y su herencia, pero no puedo dejar de señalar que los poetas fueron la avanzada de la gran literatura de Latinoamérica.

La singularidad

Del regionalismo al cosmopolitismo, de lo real maravilloso al realismo mágico y del realismo a lo fantástico, la narrativa latinoamericana asimiló tanto los recursos de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX como las estrategias narrativas de autores norteamericanos (Faulkner, Dos Passos) y europeos (Kafka, Proust, Joyce, Mann, Woolf, Sartre). Asimismo, pulsó un lenguaje que podríamos llamar neobarroco, pues intentaba mostrar la compleja riqueza cultural de una América hispánica inédita, un lenguaje que incluso se potenciaba al asumir las contribuciones culturales de las lenguas originarias (esta forma de acuñar el lenguaje fue denunciada por algunos críticos como una triquiñuela para vender exotismo a Estados Unidos y a los países europeos; al paso del tiempo, sin embargo, este "exotismo" devino lenguaje identitario). Gracias a esta alquimia lingüística, nuestra literatura del siglo XX fue no sólo un segundo descubrimiento de América sino una segunda invención del continente.

Esta reinvención de la lengua se comprende desde la idea de la novela total, que es la gran apuesta de los narradores latinoamericanos, pues la novela total implica proponer constructos narrativos que sean la creación de un mundo autoabastecido, una cosmovisión, una realidad regida por sus propias leyes y capaz de competir con la realidad real. El novelista se concibe como un demiurgo, un creador cuya obra es también una *ontofanía* –como lo propuso Sábato en *El escritor y sus fantasmas* (1963)–: una revelación del ser, una revelación total de la realidad. Para dar esta visión de totalidad se valieron, además de someter el lenguaje a una tensión límite, de recursos como el monólogo interior, la estética del absurdo, la intertextualidad, el mestizaje genérico, la carnavalización, etcétera. El narrador –las voces del relato– fue problematizado,

Para dar esta visión de totalidad se valieron, además de someter el lenguaje a una tensión límite, de recursos como el monólogo interior, la estética del absurdo, la intertextualidad, el mestizaje genérico, la carnavalización, etcétera

se volvió complejo, plural y a veces fue un puro flujo de la conciencia. En general, el narrador omnipresente quedó desplazado y el relato dio entrada a voces que lo volvieron flexible, dinámico, lúdico, sorpresivo e incluso humorístico. Por ejemplo, hay estrategias en cuyo perspectivismo narrativo el autor es un personaje más en una trama que desconoce y, en el otro extremo, la voz narrativa carece de cuerpo e incluso de nombre, pues habla desde los pliegues de la conciencia e incluso a veces desde la región de la muerte.

Respecto de la estructura (que implica una concepción no convencional del tiempo), hallamos la no linealidad, el *ars combinatoria*, la reversibilidad del espacio-tiempo, los tiempos paralelos y múltiples, la ucronía (o punto Jonbar), la fragmentariedad, las realidades múltiples y paralelas que coinciden en un punto, la estructura-catedral, el tiempo circular (originado en la idea del eterno retorno), las estructuras tempo-espaciales basadas en la topología (la banda de Möbius, la botella de Klein), etcétera. Desde el *Quijote* –que durante siglos permaneció sin herederos– nunca la novela en lengua española había experimentado, de manera tan radical y subversiva, en los planos formal, estructural, lingüístico y narrativo, ni había formulado propuestas de novelas metanovelísticas en una doble vertiente: la novela dentro de la novela y la crítica de la novela dentro de la novela misma.

La herencia quizá imposible

El siglo XX fue de grandes propuestas formales en todas las artes. Quizá ningún siglo había sido tan fecundo en obras ni los artistas se habían arriesgado tanto a explorar los límites de su disciplina artística. Con el advenimiento de la posmodernidad (hacia el último cuarto de siglo), el discurso estético de la modernidad empezó a vaciarse, a ser negado más que cuestionado, y sobrevinieron nuevas formas de concebir el arte, empezando por dar la espalda a las propuestas de la modernidad: el arte crítico, el culto a la novedad, la formalización, la experimentación, la hibridación de géneros, etcétera. Hacia el cambio de siglo había un *impasse* que se traducía en un regreso a las formas estables del arte y en una apropiación del repertorio formal de otras épocas. La literatura latinoame-

ricana –ya plenamente cosmopolita, con una presencia poderosa y a la vanguardia– acusó recibo de este cambio de paradigma y sufrió una parálisis respecto de sus propuestas más subversivas y radicales. El siglo XXI literario empezó con una indefinición que se expresó en obras sin tensión, planas si las comparamos con la complejidad estructural de las obras precedentes, carentes de riesgo y con la tendencia hacia una estética reaccionaria.

En la perspectiva de la tremenda riqueza formal y ficcional de nuestra literatura, ¿cuál ha sido la influencia del *boom* en los escritores del nuevo siglo? Si vemos el horizonte de la literatura latinoamericana concebida como nuestro siglo de oro, veremos que dicha pregunta carece de sentido, pues el *boom* fue sólo una de las cimas de ese siglo y, por otra parte, estamos aún ante la clausura casi parricida del discurso moderno del arte. En realidad deberíamos pensar en el horizonte de la tradición latinoamericana y preguntar ¿qué han heredado las nuevas generaciones de las grandes lecciones literarias del siglo XX? Me parece que es difícil establecer la dimensión de esa herencia pues, en un primer momento –debido al agotamiento de los discursos que dieron cuerpo a la modernidad, cuya médula era la crítica–, hubo una negación de la tradición narrativa y poética, y los escritores saltaron un siglo hacia atrás, hacia propuestas más miméticas que poiéticas y más autocomplacientes que críticas. Ahora bien, regresando al *boom*, reitero que sería demasiado prematuro hacer un balance de su impacto en la actual narrativa, pues aún resuena en el ambiente literario el gesto parricida no sólo del *boom* sino de la tradición moderna de la literatura.

El siglo XXI literario empezó con una indefinición que se expresó en obras sin tensión, planas si las comparamos con la complejidad estructural de las obras precedentes, carentes de riesgo y con la tendencia hacia una estética reaccionaria.

Juan Carlos Onetti y el desengaño de la realidad

María José Gallardo Rubio

Resumen:

Hay opiniones encontradas respecto a la pertenencia de Juan Carlos Onetti al *boom* latinoamericano. Algunos lo consideran escritor insigne del movimiento y otros lo ubican en una generación anterior, que fungió como modelo de las renovaciones que buscaban hacerse en la novela latinoamericana. Este ensayo hace un recorrido por los aspectos que comparte la obra onettiana con el *boom* pero, más importante, resalta sus diferencias, además de contribuir a matizar la reservada relación que Juan Carlos Onetti sostuvo con el *boom* y sus escritores.

Palabras clave

generación, *boom*, novela, escritores, lector, taciturno

El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin.
Juan Carlos Onetti

Atípico como sólo él, Juan Carlos Onetti (1909-1994) fue predecesor, artífice, del *boom*. La relación que el uruguayo sostuvo con el movimiento fue siempre de cierto escepticismo y desconfianza. No entendía su actitud ni sus aspiraciones, y estaba en desacuerdo con el mercantilismo literario que desplegaron en Hispanoamérica y Europa. Onetti ya tenía cierta fama y había escrito prácticamente la mitad de su obra cuando Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes estaban en la cima del medio literario. En sus palabras: "Cuando se dio el *boom* yo ya había escrito y mucho y era conocido. Por eso digo que nada tengo que ver con él. El *boom* me arrastró a mí y lo hicieron los jóvenes" (Klahn, 1991: 543).

Efectivamente, a Onetti lo arrastró el *boom* aunque poco tenía que ver con él. El lobo estepario de las letras uruguayas, como le decía Luis Harss, se formó en una generación de escritores atípicos, con otros principios literarios, que alcanzó la madurez en 1940. Una familia que prefería la penumbra, la discreción, cierto anonimato y reserva pública, voluntariamente marginada de los centros literarios y que compartía esa vena de los escritores malditos latinoamericanos.

Onetti pertenece a la estirpe de Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Felisberto Hernández, Pablo Palacio. Caracterizados por una fuerte herencia literaria, escoltada por dos flancos históricos muy diferentes, fueron testigos de los aplastantes inicios de la modernidad y vaticinadores de sus nefastas consecuencias –y por ello novelaron el espíritu de la degradación.

Onetti supo mejor que nadie lo que es el fracaso. Al inicio de su carrera fue rechazado por infinidad de editores y editoriales, pero en 1961, cuando la perturbadora joya *El astillero* vio la luz, empezó a ser acogido en los altos círculos que lo habían desdeñado. Onetti veía con sospecha la ambición de renovar la novela latinoamericana; no creía en algo así, pensaba que era un exceso de presunción y vanidad de la élite intelectual.

Cuando estalló el *boom*, Onetti padecía el inicio del declive de su carrera, en contraste con su fama, que crecía a ambos lados del Atlántico. *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *La vida breve* (1950), *Para una tumba sin nombre* (1959) y *La cara de la desgracia* (1960) ya lo habían hecho parte del canon latinoamericano, aunque a él le habría irritado esta expresión. La infernal y paradisiaca Santa María ya resplandecía como el sueño realizado de la inmortalidad, existía vecina de Yoknapatawpha, Macondo y Comala. Escritores y lectores lo perseguían en el octavo piso de la Avenida de América, número 31, en Madrid, tratando de conseguir una entrevista. No obstante, se percibía cierto cansancio y ensimismamiento en su literatura: Onetti ya fraguaba la última novela de la saga sanmariana, *Dejemos hablar al viento*

(1979), donde, con la sabiduría de un dios decrépito que ve acercarse su final, hará que su amada Santa María se consuma en un incendio.

El éxito que tuvo *Dejemos hablar al viento* impulsó a Carmen Balcells, editora de Onetti desde años atrás, a introducir su obra en el mercado internacional. La recepción extranjera fue tan afortunada que el prestigio y la apreciación de Onetti se fortaleció en esos últimos años. Al año siguiente, en 1980, le sería otorgado el Premio Cervantes.

Onetti es recordado como el reservado, cáustico, taciturno y hermético escritor, y por ello se esparció la idea de una literatura sucia, espesa y complicada, gestada en la desgracia, el malentendido y el hastío existencial, no apta para cualquier lector, mucho menos para los que buscan inmediatez. Este perfil nada compartía con las mediáticas "estrellas" del *boom.* Su estilo no ayudó a sumar lectores e incomodó a los críticos, y la mala lectura de su obra lo mantuvo anónimo. Incluso ahora sus lectores son escasos. Luis Harss lo describe de maravilla:

> En la lenta llovizna, metido en un voluminoso abrigo, doblado bajo el peso de la ciudad, opaco, un sonámbulo en la noche insomne. Como la ciudad, lleva con fatiga la carga de los años. Es alto, enjuto, con mechones blancos en el pelo gris, ojos desvelados, labios torcidos en una mueca dolorosa, alta frente profesoral, las huellas de la renuncia y el desgano en su andar de oficinista envejecido (Corral, 2012: 17).

A pesar de que Onetti es considerado parte del *boom*; de que haya sido adoptado por Balcells; de que sus obras sean medianamente paralelas a *Rayuela* (1963), *La casa verde* (1966), *La región más transparente* (1958) o *Cien años de soledad* (1967), su carácter y temática lo diferencia de ellos. Las discrepancias son claras, visibles en la concepción misma que tenían de la escritura. Onetti aconsejaba escribir desde el forro del estómago, como saliera: una especie de abandono y desnudez que le resultó en una retórica abigarrada, hosca y además derrotista. "Siento aquí algo de aquello que Anatole France llamaba belleza invisible; una cosa de comunicación, brutal, sucia, espesa, lo que quiera, pero que me parece mil veces más verdadera, más mía, más caliente, que todas las bellas cosas que pudiera escribir" (Onetti, 2009: 102).

Así escribía Onetti; son famosos sus borrosos manuscritos a lápiz en los que delineaba cada trazo de sus letras angulosas y torcidas, a la vez que le daba tiempo de pensar lo que escribiría después, minimizada la corrección. Se había declarado enemigo de esa enfermedad literaria que llamó *literatosis,* una obsesión por hacer literatura "cuidada", "correcta", "bien escrita", en obvia referencia a Vargas Llosa o Borges, quienes editaban y pulían, cumplían horarios y cuotas diarias.

En *El viaje a la ficción* (2008), Vargas Llosa recuerda cuando conoció al montevideano en el PEN Internacional de 1966 en Nueva York. Y confirma la famosa frase que Onetti tanto repitió: que el peruano estaba casado con la literatura y el uruguayo acudía a ella como amante.

> Una noche hablamos de nuestra manera de trabajar, se escandalizó de que yo lo hiciera de manera disciplinada y con

> horario. Así, me dijo, él no hubiera escrito ni una línea. Él escribía por ráfagas e impulsos, sin premeditación, en papelillos sueltos a veces, muy despacio, palabra por palabra, letra por letra. Y allí pronunció aquella frase, que repetiría después muchas veces: que lo que nos diferenciaba era que yo tenía relaciones matrimoniales con la literatura y él adúlteras (Vargas Llosa, 2016: 183).

Y de ese encuentro quedan un par de anécdotas memorables:

> Una noche en que los poetas *beatniks* Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg nos llevaron a Onetti, Martínez Moreno y a mí en un recorrido nocturno por los antros de hippies, artistas, músicos o bohemios de San Francisco, [y] nos hablaban de sus experiencias con el peyote, el ácido lisérgico y otros paraísos artificiales con los que se proponían revolucionar el mundo. En todo aquel recorrido alucinatorio por las cuevas, peñas y antros de la contracultura californiana, para mí, lo más irreverente era, sin duda, la actitud de Onetti, quien, con su sempiterna corbata, su saco entallado y sus anteojos de gruesos cristales paseaba sus ojos saltones de infinito aburrimiento sobre todo aquel circo, con una mirada escéptica y el escorzo de una sonrisita flotando por la boca (Vargas Llosa, 2016: 184).

La literatura de Onetti es esencialmente vivencial. Su temple y espíritu fatalista tuvieron paralelo directo en su estilo narrativo, incompatible con el talante limpio, esmerado, incluso aburguesado del *boom*. Su incapacidad de enfrentar el mundo exterior lo empujó a la fabulación, con la que era posible rehacer a su antojo la vida y, así como sus personajes encuentran paz momentánea en la inmersión y fuga a la ficción, Onetti encuentra en la creación literaria la única forma de dar sentido a su vida.

> Yo soy un tipo sin relación con el mundo. El cerebro no me da para entender de verdad lo que estoy viviendo, las gentes ni las cosas ni un corno. Todo me resulta como entre sueños y no hay forma de despertar. Esto me tiene mal; en consecuencia, tengo que escribir y escribir y escribir (Onetti, 2009: 141).

Dorotea Muhr, viuda del uruguayo, refiere en "Me duelen las ventanas" estas intromisiones de la realidad en la ficción, de la experiencia de vida de Onetti transmutada en su literatura:

> Él hacía pocas distinciones entre la existencia y la imaginación, y componía parte de sus obras con fragmentos significativos de su propia experiencia. Recuerdo muchísimos de esos trazos biográficos y anécdotas que pasaron a sus escritos, como el amigo que al final de la noche solía emborracharse tanto que sus compañeros le pagaban a un taxista para que lo metiera en su casa, y que aparece en *Cuando entonces*: o la verdadera historia del preso del que se habla en el cuento titulado "Presencia" (Onetti, 2011: XXII).

Onetti se divierte con la ficción y la realidad como si fueran dos amantes con las que no se puede estar demasiado tiempo. Se divierte tanto que los límites entre ellas se disuelven y descubre algo en esa ambigüedad: el desengaño de la realidad. Pero, contrario a ver la irrealidad del mundo como destino

trágico del hombre, lo ve como una bendición. Como si el hombre tuviera el deber de la creación.

Ante todo, la escritura de Onetti está presidida por la sensibilidad. Desde el inicio se presentó como un novelista de una agudeza emocional abrumadora. La mirada de Onetti –privilegiada para la contemplación: capturar detalles, instantes, pinceladas y gestos con gran finura y precisión– delata la capacidad expresiva de un poeta. *El pozo* ya desbordaba lirismo en sus páginas:

> Dejé el libro y me puse a acariciarla con un género de caricia monótona que apresura el sueño. Siempre tuve miedo de dormir antes que ella, sin saber la causa. Aun adorándola, era algo así como dar la espalda a un enemigo. No podía soportar la idea de dormirme y dejarla a ella en la sombra, lúcida, absolutamente libre, viva aún. Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre, observando cómo el sueño se iba manifestando por estremecimientos repentinos de las rodillas y el nuevo olor, extraño, apenas tenebroso, de su aliento. Después apagué la luz y me di vuelta esperando abierto al torrente de imágenes. Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme del día (Onetti, 2011: 19).

Onetti escribe con gran visualidad y plasticidad, exhibe cómo transcurre el tiempo y cómo sus personajes sienten y entienden el mundo. En esa tierra de nadie, en esa brecha insalvable entre lo real y lo ideal, Onetti encuentra el hogar de su escritura. Ahí logra la pureza y sinceridad visceral que quería de su escritura. Explora los deseos humanos y las terribles consecuencias de cumplirlos o sólo invocarlos. Onetti creó un modelo de hombre que se insubordina a la realidad, un fabulador que acepta la bendición y la maldición, la salvación y la condena de asumir el acto creador. Onetti fue un ávido testigo de la realidad, observador meticuloso de la naturaleza humana, que supo medir y comunicar las sensaciones de las cosas. Poseía una mirada y una imaginación penetrantes, de gran capacidad asociativa, que hallaron en el lirismo el mejor medio de representar "las intensidades de la existencia", como él mismo las llamaba.

Por eso, aunque Onetti mantuvo sana distancia con los del *boom*, era respetado por la mayoría de ellos y reconocido como uno de los artífices de la novela moderna latinoamericana. Admiraban de Onetti la capacidad para erigir la ficción como realidad autónoma, una que compitiera con la realidad misma, en la que el hombre provoca y desafía su mortalidad y persigue sus deseos siempre insatisfechos.

El 12 de enero de 1980 Julio Cortázar le envió una carta cuando terminó de leer *Dejemos hablar al viento*:

> Una vez más encontré ahí todo lo que te hace diferente y único ente nosotros, la gran maravilla es que el reencuentro no supone la menor reiteración ni la menor monotonía. Parecería casi imposible después de la saturación que dejan en la memoria tus libros anteriores, pero es así: todo es otra vez nuevo bajo el sol, mal que le pese al viejo Eclesiastés (Onetti, 2009: 1129).

A pesar de las críticas que en una u otra ocasión externara con acidez, Onetti nunca renegó del *boom*; respetaba el

trabajo y el talento de sus compañeros. Esa copia de *Dejemos…* que Cortázar leyó tiene una dedicatoria que muestra la gran admiración y respeto que Onetti sentía por sus contemporáneos: "Para Julio Cortázar, que abrió un boquete respiratorio en la literatura, tan anciana la pobre. Con cariño no literario, Onetti".

Con el *boom* los escritores latinoamericanos encontraron su universalidad y una novela dueña de sí misma. La novela evolucionó a pasos agigantados: la experimentación de Cortázar, la técnica de Vargas Llosa, la plasticidad de Onetti, la fantasía de García Márquez, la claridad de Asturias, la complejidad de Borges y el barroquismo de Carpentier era algo que no existía. El escritor adoptó una seria responsabilidad por escribir profesionalmente obras de arte, no novelas para el entretenimiento. El ejercicio de la escritura se volvió un trabajo riguroso y calculado.

Como fenómeno editorial, cultural y publicitario, el *boom* sirvió para poner a la literatura hispanoamericana en la mira mundial. Les dio a los escritores oportunidad de circular dentro y fuera de la frontera continental. Estaban al corriente de lo que escribían sus coterráneos, fueron traducidos a otros idiomas, propuestos para becas y premios internacionales. Las casas editoras, que anteriormente escogían celosa y minuciosamente a sus autores, se arriesgaron con el talento local, y a quienes ya estaban consolidados como figuras literarias los pusieron bajo la mirada pública, donde tendrían que seguir demostrando su competitividad literaria.

Juan Carlos Onetti no escribió para vender en las editoriales, satisfacer a los críticos, competir con otros escritores, ganar lectores ni mucho menos. Escribió para él mismo, debido a una profunda necesidad de entenderse, de entender el mundo, de sentirse vivir y disfrutar del poder crear otros mundos. Es irónico, pero no sorpresivo, que efectivamente haya ganado con el tiempo fieles lectores, aportado a la renovación de la novela latinoamericana y se haya consagrado como uno de los pilares de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Me pregunto cómo reaccionaría el montevideano si supiera que consiguió exactamente lo que siempre trató de evitar.

Bibliografía

Corral, Rose. *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-1994)*. El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios: México, 2012.

Klahn, Norma y Wilfrido Corral. "Literatura ida y vuelta", en *Los novelistas como críticos*. Fondo de Cultura Económica: México, 1991.

Onetti, Juan Carlos. *Obras completas II,* vol. 2. Edición de Hortensia Campanella, Galaxia Gutenberg: Barcelona, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor, correspondencia con Julio E. Payró*, Ediciones Trilce: México, 2009.

Onetti, Juan Carlos. *Obras completas I, Novelas I (1939-1954)*, edición de Hortensia Campanella, Galaxia Gutenberg: Barcelona, 2011.

Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti,* Debolsillo: México, 2016

Hasta el desierto tiene miedo

Yolanda García Bustos

Resumen:

Analizar el miedo en el ser humano y las instituciones que lo generan a partir de la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

Palabras clave

Emoción, sentimiento, miedo, ednocida, desindianización, abnegación

A los verdugos se les reconoce su miedo.
Jean-Paul Sartre

Para analizar el miedo parece suficiente la obra *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Aunque la historia se desarrolla en el ambiente de la Ciudad de México de hace décadas (mediados del siglo XX), trata un tema siempre actual: el miedo. ¿Miedo a qué? Al pecado, al castigo divino, a la enfermedad, al ridículo, a parecer mexicano, a las bombas, a las guerras, al exterminio, al avance del comunismo y hasta al "robachicos".

Desde esta emoción que, según el diccionario, se caracteriza por un intenso sentimiento desagradable para el ser humano, provocado por la percepción de un peligro, resulta interesante acercarse no sólo a los miedos que se perciben en dicho texto, sino detenerse un poco a observar las instituciones que

los generan: Gobierno-Iglesia-Familia. ¿Qué las motiva o cuál es su objetivo para infundir terror en gobernados, feligreses e hijos?

Con tantos miedos, se despierta el temor a no acertar en el abordaje de este ensayo; sin embargo, dicen que la mejor manera de acabar con el miedo es enfrentándolo, así que, para conseguirlo, será necesario acudir a autores como Ernesto Lammoglia, Erich Fromm, G. Bonfil Batalla, Hugo Verani y José Woldenberg.

Desde el primer capítulo de *Las batallas en el desierto* se respira el miedo. El texto inicia con la narración del año de la fiebre aftosa, cuando el régimen de Alemán se vio obligado a sacrificar a medio millón de reses con el rifle sanitario para cumplir con las exigencias norteamericanas; esto reflejaba lo intimidado que se sentía el gobierno mexicano por las presiones del imperio.

Los expertos dicen que el miedo en los animales y en los seres humanos obliga a huir o a atacar (Lamoglia, 1997). La violencia es una cadena difícil de romper, su contagio se ve reflejado perfectamente en esta novela, pues Gobierno e Iglesia intimidan utilizando a la prensa como su vocero para que esas amenazas lleguen a la sociedad y hasta su núcleo más pequeño: la familia.

Así, coludidos, Gobierno-Iglesia-Familia empapan de miedo el ambiente, pues es suficiente con estar cerca de Romita o pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán para temer el ataque del Gran Robachicos: "…te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo" (Pacheco, 1998: 14). ¡Qué mejor manera de controlar y manipular! Ante este negro panorama, no sólo niños, sino jóvenes y adultos pierden la libertad de espíritu y la libertad de salir de casa, ya que el peligro se encuentra a la vuelta de la esquina.

Mientras crecía el descontento de los adultos de mediados del siglo pasado por la inflación, la delincuencia, la corrupción y el enriquecimiento de unos cuantos a costa de la miseria de casi todos, la prensa amenazaba con el espectro de la guerra, las matanzas, el exterminio y las armas atómicas. Por tanto, se practicaba una forma descomunal de infundir miedo en una sociedad inmadura, donde sus miembros, temerosos y narcotizados por el servilismo y la rutina, tan sólo se preocupan de cumplir con sus obligaciones más elementales. Según Ernesto Lammoglia, "el miedo es un elemento que daña el nivel afectivo y emocional de quien lo padece"; como consecuencia, produce efectos nocivos para su salud.

En los años cincuenta, cuenta Pacheco, se fomentaba el miedo a parecer mexicano, indio, pendejo, pobre o puto. Estaba prohibido el tequila; sólo se servía whisky a los invitados pues, como decía el tío Julián: "hay que blanquear el gusto de los mexicanos" (Pacheco, 1998: 12). Ya sólo los pobres ingerían tepache.

Y así, en una sociedad carente de criterios de decisión, se provoca la pérdida de identidad, el rechazo a ella pues, según Bonfil Batalla, "la desindianización se cumple cuando ideológicamente la población deja de considerarse india […] la desindianización no es resultado del mestizaje sino de la acción de fuerzas etnocidas que terminan por impedir la continuidad histórica de un pueblo" (Bonfil, 2004: 79). Se rechaza la parte

indígena, la parte española, o ambas. Se ignora o se olvida el linaje paterno y materno y, en consecuencia, el linaje cultural, lo que provocaba en los individuos una gran inseguridad.

La identidad de los individuos y de los pueblos es una necesidad básica, pues tener la capacidad de responderse "¿quién soy yo?" es tan imperativo como el afecto o la alimentación para que un ser humano o una sociedad sean verdaderamente sanos. Sin embargo, para la madre de Carlitos, lo que menos importa es fortalecer la seguridad e identidad de su hijo. Ella no tiene la menor conciencia de que hay un entorno y muchas otras familias, pues el sistema, con su maquiavélica idea de "divide y vencerás", ha conseguido desarticular el sentido comunitario y el tejido social.

Para ella la colonia Roma, venida a menos y abandonada por las buenas familias, era parte del siniestro Distrito Federal. Lo único que le importa es su familia: "una de las mejores de Guadalajara" (Pacheco, 1998: 49), conformada por hombres honrados y trabajadores, mujeres devotas, esposas abnegadas, madres ejemplares. Se podría suponer que aborrecer a quienes no eran de Jalisco y considerar extranjeros al resto de los mexicanos era motivo más que suficiente para desarrollar su ostracismo y su forma castrante y manipuladora de educar a sus vástagos.

Según ella, en su estirpe no había rameras, ni mujeres públicas, ni pervertidoras de menores. Su parentela sólo tenía hijos obedientes y respetuosos, nacidos dentro del matrimonio, no bastardos, ni indios, ni pelados. "Aborrecía a los capitalinos" (Pacheco, 1998: 49). Entonces, no queda claro si ella no comprendía que Carlitos había nacido en la Ciudad de México y, por tanto, era capitalino (Pacheco, 1998: 33), o bien, con su odio "a los capitalinos", alevosamente deseaba minar la autoestima de su hijo.

En fin, que esa "mártir, ángel del hogar" refleja su carente sensibilidad e insuficiente evolución emocional para rescatarse a sí misma de un doloroso y continuo sufrimiento. No se hacía responsable de su propia angustia, otros tenían que cargar con ella, pues con dedo acusador señalaba: "Estaba preocupadísima: pensé que te mataron o te secuestró el Hombre del Costal. Qué porquerías habrás comido. Ve tú a saber quiénes serán los padres de tu amiguito. […] ¿Por qué nunca me habías contado?" (Pacheco, 1998: 32), pero también acusaba la avaricia de su marido como la causante de todas las calamidades.

Carecía de capacidad para respetar la vida de sus hijos; iba más allá, invadía sus espacios, amenazando: "Voy a preguntarle a tu maestro para que desenrede tanto misterio. […] ¿Qué secreto te traes?" (Pacheco, 1998: 33). En su afán de educar a Carlos, lo intimida. Dicen los estudiosos del comportamiento, como el doctor Lammoglia (1997), que este tipo de madres, que odian a sus hijos, consiguen crear hijos débiles, dependientes e inseguros.

Cuando Carlos es cuestionado por la visita a Mariana, su madre, que también está llena de miedo, arremete diciendo: "no te quedes llorando como una mujerzuela", y, acudiendo a la amenaza constante, lo envía a confesarse y a comulgar, para que "Dios nuestro señor perdone tu pecado" (Pacheco, 1998: 41); con esto consigue aumen-

tar en él la culpabilidad, siempre basada en el apoyo incondicional de la Santa Madre Iglesia.

De dicha institución clerical, representada en esa novela por el padre Ferrán, que, por cierto, hace honor a su apellido (significa "atrevido y osado") y, tal como narra el autor, resulta "un poco acezante" (Pacheco, 1998: 43), es decir jadeante, satisface su morbo solicitando y dando detalles. Chantajea emocionalmente, intenta minar la confianza de Carlitos al asegurarle que el príncipe de las tinieblas le tendió la trampa para que se desviara del camino que lleva a Dios obligándolo a pecar y, para colmo, Cristo, quien ya había sido crucificado por salvar a la humanidad, ahora poseía una espina más en la corona y aumentaba su sufrimiento por culpa del amor de Carlos hacia Mariana. La Iglesia, representada por dicho padre, con su buen tacto y desde su reino, esquilma con amenazas demoníacas y penitencias incesantes.

Como diría Woldenberg, la reacción "es desproporcionada" (Woldenberg, en línea). Evidencia la doble moral en que navega esa sociedad, el derrumbe de la familia tradicional mexicana, y pone en tela de juicio los valores, cual si fueran borregos espirituales. La madre de Carlos no tiene la capacidad de educarlo, más bien lo domestica por medio de la emasculación, y consigue ajarlo a su antojo.

Dentro de ese contexto, el pánico no sólo se apodera de Carlos, ya que, cuando se entera por Rosales de la muerte de Mariana, se niega a creerlo y siente miedo de confirmarlo. Se encuentra entonces con la negativa de los que fueran vecinos de la mamá de Jim quienes, aparentemente, le tienen miedo "al señor" que, desde el gobierno, desapareció toda evidencia del paso de Mariana, y consigue amedrentar las voces.

El término "pánico" deriva del griego *panikon* y se entiende como miedo inmenso, paralizante y total, que, de acuerdo con la mitología griega, causaba el dios Pan pues, en cuanto oscurecía, sorprendía a los viajeros que osaban transitar por bosques y montañas.

En la novela de Pacheco, parecería que el dios Pan no sólo recorría las noches sino también los días, pues en Carlos, en su madre, en el Gobierno y en la Iglesia podemos encontrar los "trastornos de pánico" por falta de proyectos, la carencia de solidaridad y la escasa certidumbre. En la época alemanista, la ciudad se convierte en un lugar amenazante que lleva al aislamiento a sus moradores, lo que inhibe la relación afectiva que los seres humanos requieren para vivir. Carlos, como otros, no escapó a los episodios de temor intenso que se caracterizan por opresión en el pecho, sensación de ahogo, sudor, debilidad y mareo.

Según Verani (1993: 266), "el enfrentamiento de Carlitos con los mayores y sus normas […] se convierte en una serie de batallas de sus emociones en el desierto moral'. Esto permite confirmar que el miedo provoca tal pánico en el ser humano que no le permite pensar. Ante el miedo, lo importante es reaccionar de inmediato, ya sea escabulléndose, agrediendo o, en el peor de los casos, sin tomarlo en cuenta, cual si fuera a desaparecer el peligro con sólo ignorarlo y orillándolo a encerrarse en la inmovilidad.

En conclusión, el miedo no lo faculta para discernir, para preguntarse a sí mismo si es verdad o mentira lo que dice el Gobierno desde su pedestal, lo

que grita la Iglesia acotándose como seres supremos, o cuestionarse lo que aduce la Familia-Madre desde su superioridad inmanente.

Además, el miedo en esta novela consigue una ruptura de identidad que se da al evitar el español y preferir hablar en inglés, consumir alimentos y productos norteamericanos y rechazar la vestimenta y la educación del país. El proceso de desindianización consigue su objetivo para que grandes capas de la población renuncien a identificarse como integrantes de una colectividad mexicana, limita los ámbitos en que es posible la continuidad y dificulta el desarrollo de la cultura propia.

La de Pacheco es una prosa exacta en la que se ejerce el miedo en individuos y en sociedades como un método de control que, al actuar en un contexto ideológico, es barato y efectivo, y no requiere herramientas extremas como la violencia bélica.

También queda claro en esta obra que el miedo anula la oportunidad de trascender a la verdad, a la libertad y a la felicidad, frutos que dan el valor más puro del ser viviente en cualquiera de sus manifestaciones. La conciencia es la mejor arma, y el amor el más poderoso escudo contra la muerte emocional de Carlos, a quien la búsqueda del amor le hace encontrar sus propias limitaciones, sus propios temores, impuestos tanto personalmente como por la sociedad que lo rodea.

Imágenes, ecos y huellas vaporosas que Pacheco va dejando y que, en voz de Carlos (que representa esa generación nostálgica aferrada a la memoria y esa incesante evocación de calles, ruidos y edificios), concluye su historia atenazado por la incertidumbre y dudando de su veracidad: en libertad, sentirse preso.

Bibliografía

Bonfil Batalla, G. *México Profundo, Una civilización negada*. México: Grijalbo, 2004.

Fromm, E. *El arte de amar*. México: Paidós, 1989.

García Pelayo, R. *Nuevo Diccionario Larousse Manual Ilustrado*. México: Larousse, 1985.

Lammoglia, E. *¿Es tu madre tu peor enemiga? Mitos y hechos de las relaciones familiares*. México: Random House Mondadori, 1997.

Pacheco, J. E. *Las batallas en el desierto.* México: Era, 1998.

Sartre, J. P. *A puerta cerrada; La puta respetuosa; Manos sucias*. Buenos Aires: Losada, 2004.

Verani, H. J. *La Hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM-Era, 1993.

http://decibelparty.blogspot.com/2007/09/jos-emilio-pacheco-las-batallas-en-el.html -woldenberg



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Ernesto Alva/ Acrílico

Retrato de Ruth Rivera

Identidad y discurso fantástico-realista de la pintura modernista y el *boom* latinoamericano

Layla Al-Azzam Amezcua

Resumen:

Reducir el *boom* latinoamericano a sus exponentes literarios sin tomar en cuenta otras expresiones artísticas es negar una intención modernista común que nace en la visualidad. Comparar los recursos discursivos del arte pictórico con la obra de Diego Rivera, Retrato de Ruth Rivera, revelará una similitud en la concomitancia de elementos de la realidad a elementos improbables y engañosos, al ser ésta la característica principal llamada "realismo mágico".

Palabras clave

pintura, espacio, escena, espejo, reflejo

Circunscribir el *boom* latinoamericano dentro de sus exponentes literarios o en el éxito en ventas de los años de 1960 es casi tan reductor como suponer que la etiqueta "realismo mágico" sólo caracteriza sus obras. Si bien el oxímoron rebosa de significaciones, éste tampoco limita su recurso a un género artístico en particular. Si hablamos de *boom*, nos referimos al punto culminante de un movimiento, en su sentido procesual, y, entonces, a la existencia de figuras pioneras e inaugurales. Estas figuras pueden ser contextos políticos o sociales, pero también préstamos o herencias de movimientos aledaños, de otros discursos artísticos, de otros autores. Es bajo esta primicia que ofrezco el presente ensayo, en el cual demuestro la similitud de recursos discursivos entre una expresión artística como la pintura y los atribuidos a las obras literarias de los autores del *boom*; a saber, la concomitancia de elementos de la realidad con elementos improbables, fantásticos, engañosos. Así, me concentraré en un cuadro de Diego Rivera, un representante del modernismo latinoamericano pictórico, contemporáneo de nuestros escritores protagonistas. Hacer un listado de sus obras, en su mayoría bien recorridas, no demostraría tal proximidad, pero un análisis del *Retrato de Ruth Rivera,* de 1949, evidenciará la inclusión de elementos fantásticos dentro de un discurso aparentemente realista. Sin revelar los resultados del análisis, evocaremos el motivo del espejo, de la duplicación y del isomorfismo para llegar a la cuestión de la identidad fantástico-realista no sólo del cuadro, sino también de las expresiones artísticas protagonistas.

Comencemos con la identificación de los elementos de la pintura. Libre de todo signo que pueda remitirlo a un tiempo o espacio específico, la inmensidad de la superficie de nuestra obra, 199 x 100 cm, es ocupada por dos únicos elementos, cuya altura cubre casi completamente estas dimensiones. Nuestro primer protagonista, ligeramente colocado a la izquierda del cuadro, es un personaje femenino de espaldas, usa un vestido de telas caídas que descubren la desnudez de sus hombros. Su cabeza, girada unos 140 grados sobre su eje, vuelve ambigua la dirección de la mirada, dirigida sin duda a un fuera de campo. Lleva en las manos el segundo elemento que ocupa la parte superior: un espejo ovalado. Apoyado contra el muro con un pie de madera como base, éste refleja un plano sobre el hombro del perfil izquierdo de nuestro personaje. De tal forma, estos dos elementos están emparejados para dar una ilusión de unicidad, de generación de una sola figura. Hablar de este efecto visual de totalidad es imposible sin que esta ilusión sea tomada como una interpretación preliminar. Aun así, nuestra demostración debutará con esta constatación visual.

La ilusión de unicidad creada en la tela reside en la puesta en escena que la compone, en la cuasi ausencia de perspectiva, en la ambigüedad del gesto y en la falsa reflexión en el espejo. Distendamos. El cuadro posee una profundidad restringida, revelada por la sombra en el suelo. Resulta difícil discernir diferentes planos. Supongamos que el espacio ocupado por el personaje femenino sea un primer plano y que el espejo y el muro constituyan el plano de fondo: el vestido se funde con el muro por la similitud de colores cálidos –o de las diferentes tonalidades de un color amarillo– y, a su vez, el espejo se disuelve en el muro por la delgadez de su borde, lo que apenas nos permite identificarlo como tal. Rivera compone entonces su retrato bajo una sola gama de colores amarillentos que produce una primera unificación en el cuadro.

Por otra parte, la pieza resulta ser una puesta en escena voluntaria y milimetrada, y no una actitud natural y cotidiana. En efecto,

nos enfrentamos a un gesto aparentemente usual: mirarse en un espejo. Al parecer estamos en los terrenos del realismo; sin embargo, es un gesto que sale de ese marco habitual porque mirarse está ligado al espacio de la intimidad y no al vacío, no a un lugar desierto sin indicio alguno de comodidad, de *bien*-être. Esta desinscripción contextual impide toda posibilidad de relato, de historia, porque faltan elementos de orientación narrativa. De igual manera, la posición de nuestro personaje no es accidental ni natural, está dispuesta. Notemos que sostiene el espejo con sus dos manos, posición no necesaria: mirarse no necesita soporte o asistente alguno. Reparemos que no lo asegura porque éste falte de soporte: el espejo está sostenido por una base que le da una altura humana y por el muro contra el cual está apoyado.

Ahora bien, la protagonista tampoco se mira en el espejo, no hay ninguna mirada, aparte de la nuestra sobre el espejo y sobre la tela. El gesto cotidiano finalmente no lo es, está falto, mutilado. La cabeza se encuentra girada, en la frontera entre mirarse y mirarnos. Pero, ¿esta posición sería un movimiento detenido que respondería a un lejano llamado? Suponer que es una mirada trunca, o una posición de preámbulo, de introducción al gesto, es inscribirlo en una temporalidad hipotética que el cuadro no designa. La ambigüedad entre la familiaridad del gesto y su desinscripción de toda cotidianidad contribuye a la ausencia de indicios concretos que puedan inscribirlo en una forma de relato, o, al menos, de imaginarlo. Así, la composición se da como una puesta en escena pura, una disposición intencional. El aparente realismo no cuenta siquiera con alguna inscripción espacial o temporal.

Después de haber descrito cómo está posicionada esta ambigua expresión, nos concentramos en la falsa reflexión, o bien, en el reflejo paradójico. En efecto, el espejo sólo refleja el perfil del rostro de la mujer, el espacio alrededor está vacío, como si el "fuera de campo" no existiera o no fuera más que una extensión del muro que nos es visible. Parece que se tratara de un espacio cúbico cerrado. El reflejo es exclusivamente interior. El único indicio de la existencia de un fuera de campo se lo asignamos a los ojos de nuestro personaje, dirigido hacia la derecha del cuadro. Así, el rostro de perfil que se nos muestra en la superficie del espejo se encuentra desfasado hacia la izquierda del cuadro. El reflejo de perfil es falso. No deberíamos ver más que la oreja y una ligera parte de sus cabellos. La oblicuidad del espejo y el hecho de que esté contra el muro, causas posibles de tal deformación del rostro reflejado, sólo sostienen el poder insospechado del espejo –del espejo pintado por Rivera– de metamorfosear un rostro. Es el poder de Rivera al pintar un espejo engañoso que a primera vista nos resulta familiar.

Este falso reflejo sólo sostiene la ilusión principal: la de un cuerpo metamorfoseado. Lejos de ser un reflejo deformado y decapitado, toma prestado el resto del cuerpo al personaje. La manga recargada en el brazo parece ser el cuello del vestido que cubre los hombros reflejados. Los tejidos caídos del vestido extienden un cuerpo cuyos dobleces dibujan contornos inciertos. Este nuevo cuerpo se alarga hasta el pie visible, pie que parece pertenecerle. La posición abierta de los brazos a la altura exacta de los hombros del reflejo termina por ensamblar un cuerpo virtual idéntico al personaje que, esta vez, es frontal. El reflejo es parcial pero la ilusión de un solo cuerpo es total. De nuevo parece como si se tratara de un gran espejo de cuerpo completo. Y aquí tenemos una temática común en las expresiones artísticas latinoamericanas, la meta-



Diego Rivera. *Retrato de Ruth Rivera* (1949). Colección privada.

morfosis, un cambio de cuerpo improbable que nos parece natural.

El reflejo y la protagonista comparten un cuerpo y figuran una especie de siamesas fusionadas por éste. El cuadro parece introducirse dentro del campo de lo fantástico, no sólo sobrepasa las posibilidades del espejo, sino que opera una transformación de la realidad: hace aparecer una nueva criatura isomorfa. La unificación del cuerpo termina dándose gracias al motivo de la curva que clausura al personaje y que contribuye también a la creación de un dinamismo cerrado. Lejos de interpretar la pose como una interrupción del movimiento, el cuadro está ritmado por la repetición de curvas; los pliegues del vestido crean un refrán, el medio círculo del escote en la espalda del vestido se encuentra con la curva del brazo que sostiene el espejo y así se convierte en un supuesto escote frontal del reflejo. El vestido también es simétrico, cuya forma de mariposa parece tener un eje central que contribuye aún más a la impresión de isomorfismo.

Hasta aquí hemos establecido un análisis de la obra esforzándonos en olvidar el nombre que el autor le confirió: *Retrato de Ruth Rivera*. Este olvido momentáneo, forzado para poder introducir la naturaleza fantástica del cuadro debido a la ilusión de isomorfismo, nos obliga a retomar el análisis bajo el ángulo de las informaciones ofrecidas. Esta nominación incluye dos elementos que nos indican la naturaleza genérica del lienzo, a saber, un retrato. El segundo elemento notifica la identidad real de la mujer que está pintada, Ruth Rivera, la hija del propio autor. Estos dos elementos bastan para introducir contextualmente el cuadro dentro de una realidad, y no sólo dentro de un realismo, siendo este último un elemento de la construcción ficticia del primero.

Todo retrato pretende plasmar la apariencia externa de una persona, dibujar los rasgos fisiológicos que la remiten a su unicidad. Este retrato es paradójico. Por un lado, revierte su supuesta unicidad reemplazándola por una ilusión de gemelaridad: la identidad está duplicada; por otro, el retrato, para ser percibido como la representación de estos rasgos –tal y como sugiere la etimología de la palabra–, debe tener una exigencia mínima de realismo para ser comparado y referenciado con el original. Y bien, nosotros estamos frente a

un cuadro fantástico que pretende ser un retrato basado en una ilusión de duplicación, en un *trompe-l'oeil*. Éste sustrae toda la legitimidad identitaria al personaje que debería ser reproducido. Recurso común: construir una identidad basada en elementos –visualmente– improbables.

Sobre esta misma línea discursiva, el retrato, como representación de una identidad, parece tener un elemento ausente: la frontalidad del rostro. Se nos ofrece únicamente una vista parcial del rostro reemplazada por la exhibición de una espalda escotada. El reconocimiento, atribuido al rostro, es perturbado por esta falta de frontalidad, por su duplicación y por la mediación de la identidad por un espejo. Se trata, más bien, de un retrato corporal que destaca la espalda del modelo. Una espalda desnuda, frágil, que desvela esta parte más precaria del cuerpo, la que es observada sin conciencia de la persona observada. Es un retrato de espaldas que concede la identidad a una parte fisionómica habitualmente inaccesible, en lugar de concederla a la parte que pretende llevar en ella la identidad del sujeto: el rostro.

Por otro lado, la obra de Rivera parece crear una *mise en abyme* de la función del retrato. El espejo es la mirada que ponemos sobre nosotros mismos y la pintura es la mirada que los demás ponen sobre nosotros. La primera *mise en abyme*, a cargo del espejo, le permite al modelo tener una mirada sobre su apariencia externa, tal como le permitirá su cuadro posteriormente. Sin embargo, el espejo es ese testigo que nos revela el paso del tiempo, lo que es efímero en nosotros. A diferencia del cuadro, que superará la furtividad del reflejo y del modelo mismo. El espejo depende del modelo: si no hay modelo, no hay reflejo. Y yace ahí la intención de la posición ambigua del personaje, hace constar esta indisociabilidad, el gesto está falto tal y como el reflejo falta sin el modelo. El espejo necesita del modelo para plasmar su apariencia y el reflejo siempre se disolverá con él. Esto nos lleva a discernir la intención de la ilusión de gemelaridad: el reflejo siempre será idéntico al modelo. Mientras que la pintura vence la existencia del modelo, el reflejo necesita de éste para seguir existiendo, para dibujar su apariencia, apariencia que se mantendrá inmutable en la pintura. No obstante, también el cuadro opera otra *mise en abyme* respecto a la mirada externa por excelencia, la responsable de plasmar esta composición, la mirada del pintor. Podemos, de esta manera, abordar el último elemento de la nominación del cuadro. No se trata del ojo de un pintor cualquiera sobre un modelo cualquiera, se trata del ojo de Diego Rivera pintando a su propia hija, Ruth.

El lienzo se inscribe de repente en un espacio preciso, en el México de los años 50, a pesar de la descontextualización figural. Nos impregnamos de la piel bronceada del personaje, reconocemos los rasgos mestizos envueltos en un vestido blanco con pliegues, festivo y ostentatorio. Ruth posa para su padre, veinte años antes de su prematura muerte para crear el único retrato individual que el pintor hará de una de sus hijas. Y de golpe, hace eco al *Retrato de Lupe Marín*, donde la madre de Ruth, Guadalupe, posa frente a una ventana reflejada en el gran espejo rectangular que se encuentra tras ella. El retrato trata de Ruth Rivera pero Lupe, su hermana, y Lupe Marín, su madre, se sienten continuamente presentes gracias al motivo del duplicado, al motivo del espejo y al motivo del retrato.

Es así que el título, *Retrato de Ruth Rivera*, designa a una persona real, pintada por su propio padre, a una edad precisa. Se inscribe en un realismo, se nos muestra un acto aparentemente cotidiano e íntimo como el mirarse al espejo. Sin embargo, éste

termina por ser un gesto trunco, dispuesto voluntariamente. El reflejo resulta ser falso. Los personajes reales se convierten en figuras unificadas que crean una nueva criatura. El retrato deja así de serlo; alejado ya de la función de su género por la falta de frontalidad, termina plasmando la identidad de un nuevo ser isomorfo. Esta concomitancia de realidad y de elementos fantásticos, improbables, engañosos, crea en el observador un mismo efecto de familiaridad mezclada con extrañeza, generalizado a las expresiones artísticas de la época. La tela nos obliga a aceptar la fantasía, la improbabilidad, a integrarla en la realidad sin discutirla; es ésta la fuerza discursiva de las expresiones artísticas de mediados del siglo XX, transpuesta magistralmente a la literatura. Ésta es la razón de la elección de tal pintura: contiene en ella la cuestión misma de la identidad fantástico-realista, personal y artística, latinoamericana. Poco importa el grado de realidad y la impresión de isomorfismo, nuestro cuadro fantástico es el retrato de Ruth Rivera.

Antonio Castellanos

Apropiación no, asociación sí

Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA



El proyecto Apropiación no, Asociación sí tiene como propósito desarrollar una propuesta que evidencie el concepto de automatismo como estrategia de lenguaje y de ¿cómo incide en el proceso creativo de la obra de arte individual? (comprendida como producto de carácter personal). La apropiación de manifestaciones artísticas pasadas por conducto de una síntesis personal propone una concepción de la historia del arte fundada en el binomio continuidad-transformación estructurada mediante conceptos como los de influencia, estilo o evolución. El concepto de apropiación como estrategia de lenguaje implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia, los sistemas de exposición y comercialización de la obra de arte. Y, aunque permite revivir el peso del autor, su potencial espiritual e iluminador, es sólo a través de esta actitud quizá que me aproximaré a esta noción de apropiación.



Pintura 3 (2015-2016)
Acrílico sobre tela / 190 x 200 cm.

Obra Seleccionada en la
X Bienal de Grabado y Pintura Alfredo Zalce



Pintura 10 (2018)
Acrílico sobre tela / 190 x 200 cm.



Pintura 6 (2016)
Acrílico sobre tela / 150 x 150 cm.

Obra Seleccionada en la 3a Bienal Cancún



Pintura 5 (2016)
Acrílico sobre tela / 190 x 200 cm.



Pintura 2 (2016)
Acrílico sobre tela / 190 x 200 cm.

Obra seleccionada en la
XI Bienal de Grabado y Pintura Alfredo Zalce

Gustavo Marín Flores

Disturbios en la desolación

Existe un lugar que habita en todo momento, cuando la crisis existencial excede a lo absurdo o a lo abstracto (el problema económico, la soledad, el desamor, la muerte), que nos llama para encontrar en él la serenidad; según el filósofo y escritor Friedrich Nietzsche (1844-1900), lo único que puede dar consuelo al hombre subyugado por su sociedad es el arte, sus ensueños y su embriaguez; esto último puede aplicarse a "Espacio vacío" y " Vórtice olvidado", que pretenden edificar una cartografía propia con materia de una ciudad muerta, una realidad que sume a su autor en la más compleja oscuridad, donde adquiere una condición de sonámbulo y paracaidista, de profeta y actor, de arquitecto y de verdugo, arriesgándose a caer en el error o en sus propios vicios. La voz es su propio vértigo; a veces cargado de expresiones vomitivas o contemplaciones majestuosas, tiene plena libertad y un ritmo propio, súbito y voluptuoso que a simple vista el hombre común no podría mirar desde el suelo. La voz busca involucrar al lector en su completa confusión, unas veces acariciándolo otras insultando a su razón, pero con el objetivo de demostrar que "sólo basta un punto con camisa de fuerza en la hoja blanca para erigir un manicomio", un templo con las ruinas de la ciudad devastada por su monotonía, la materia del hastío y la locura.

Espacio vacío

Escucha la filosa voz de la caída

Que velozmente se tiende sobre el mundo,

El mundo que es un precipicio inalcanzable,
La fosa donde nunca termina
Este oscuro y arcano

Descenso.

Mira el telón que se abre de los ojos

Al estruendo de plata

En el cielo gris.

Este escenario es un recoveco extraño
Que despierta sin entender el diálogo
De un sueño que pernocta
En el silencio.

Porque nunca tuvo algo bueno que decir,

Sólo conocía el estrépito de sus pensamientos.
Este abismo actúa como espectador

Que es otro lugar aburrido

Teniendo al infinito como pretexto.

Una trágica escena llama a la lluvia

Como telón cayendo con agujas de cristal

Es llanto ahogado de serafines
Ardiendo en acantilados de fuego.
Es coro de rubíes;
Sangrando letanías de escarcha y arrebol.

Y un chiste se tropieza y rompe

El cristal de los crisantemos dentro de una mañana

De lágrimas empozadas sobre una tumba

Porque ayer, un jornalero ebrio vacilaba en el puente

Deprimido, asomándose a su muerte

Y era yo.
Harto de mí.

Vórtice olvidado

Nadie sabe por qué los relojes

Se desangran en cada nuevo amanecer

Cuando la soledad perfuma

Cada pulsación de la existencia.

Nadie sabe por qué los ayeres

Se van marchitando

Como la flor triste que se inclina

Para besar el petricor de su cuna.

Como quien hace homenaje
A sus ancestros sepultados
En el perfume de la tierra.

Como el mar

Donde el cielo ahoga

Su reflejo.

El exilio de las aves

Es hogar perpetuo de peces anónimos

Con credencial para el sufragio

En la tiranía del abismo azul.

El pasado hierve en la salina nostalgia del mar,
En el aire tiemblan
Alas de ojos plañideros que se despiden

Retratos que se derrumban bajo la frente.

Mientras pronuncio tu nombre a solas

Añoro también lugares y momentos que no puedo disolver
En un lago o en la niebla que exhala la palabra,
Pertenezco al abismo de las botellas y al vapor del papel
Las que se derraman en todas partes.

Retratos salvajes me llaman en la niebla

Un rostro blanco en la selva por fin amanece

En el aliento de un paquidermo que bufa

Su canto gutural bajó del aroma verde del sereno,
Siseos de Serpientes, trino de aves
En los techos de alameda

Murmullos permutados en la piel.
El gallo es una aplicación de mi teléfono

Que canta sin aletear

Tiene un mensaje blanco en sus plumas

El que nunca voy a volver a entender.

Estoy tan solo que todo parece desolación

Un espacio absurdo que extiende

Su sendero por los lares del olvido

Ya no encuentro asilo en el regazo de dios o el diablo

Ellos ignoran mis plegarias

Y se ríen de mis blasfemias.

Un maniquí desnudo me asalta en la cama

Como un fantasma lascivo más blanco que la nieve

Pero frío como mil inviernos crudos, pálidos…

Las sombras parchan sus ojos

Perdidos en el vacío

Me mira sin mirarme y sigue

Y sigue y no se detiene.
La dosis nunca es suficiente Cuando la adicción es la cura
Para el enfermo en agonía.

La sensación de acostumbrarse a morir
Se adquiere al vivir mientras un sueño
No se atreve a despertar asustado
Con el muerto montado como amante.

El vértigo ahoga mi pupila en tinieblas

La eterna caída de espaldas en la espina dorsal

Duele como escalera con peldaños de hueso

Da miedo, sin saber y sin querer

Los bailes nauseabundos en las entrañas
Son aquelarres que hierven en calderos Oceánicos
[de ácido y alcohol.

Date, no te detengas Respira y olvida
Olvida
Olvida

Olvida.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Cinthya Martínez/ Acrílico

Marina Ruiz Rodríguez

Luminous bacterias

Poemario escrito en *Holbox* en un reencuentro amoroso en 2019.

te escribo todos los días sobre "la piel del viento" que conoce tu música y le gusta jugar
a traer noticias tuyas

1

Tu música es una puerta abierta
ese mundo para mí desconocido
quiero escucharte a la distancia
con tu voz farsi
tu piel intacta
tu corazón firme de tambor acelerado
la música que te habita
como en aquel sueño en que subía la escaleras y te encontraba componiendo

Aún estás lejos
arriba de la torre
donde no te alcanzo

pero ahora tengo paciencia
y acepto lo que hay
lo que puedas darme será una alegría inusitada

como siempre ha sido
has tocado todo lo que soy
con tus hermosas manos grandes

tus manos que tocan las partes dolorosas y las ablandan

contigo el amor se vuelve incomprensible

no sueño sino en despertar abrazada a ti como el musgo se pega muy íntimo a la roca
y goza del viento que los cubre

2

ash-shira/Sirius star

Reímos bajo el manto constelado
la oscuridad es proclive a confundir los cuerpos
Quizá el cuerpo de uno era también el del otro
en medio del movimiento de la vía láctea
Danzamos fantasmales
canales luminosos
como gotas brillantes en el agua

3

Todo es posible me digo con el agua a la cintura en Punta Cocos
has venido de lejos
entre las nubes que acogieron tu presencia

quiero cantarte todo el amor que me provocas
pero tengo que limpiar el corazón del miedo y la rabia que me habitan
para que la borrasca no ensucie la partitura de este canto

Todo es posible me digo
dejar atrás el dolor
y que la rabia de las abuelas se quede en el pasado

Mario Alberto Santoyo Rodríguez

Arquitecturas

A Luis Barragán



Pedazos de silencio
entre luces rotas.
Tiempo respirando miradas,
líneas que forman humo.
Todas las ventanas dan al cielo,
inventan el vacío.
Pequeños infinitos abrazan
sombras.
Son ruinas,
temblores,
pesados sonidos.
No es un tú,
es un eco.

Reflejos

A Oscar Niemeyer



Esculpe humedales de nada,
un piloto en Brasilia.
Reflejos pintan armonía en
sombras de agua.
En la esquina de una curva el viento.
Reinventó el espacio con
muros de poesía fresca y palmeras de nieve.
La vida es un vendaval,
de concretos blancos e incorpóreos
llamados tiempo.

Le vent c'est bord

A Le Corbusier



El viento es un borde,
las paredes, luz desnuda.
De un cemento vivo,
funcional.
Sólo es espacio.
Sólo húmedos desiertos
en forma de líneas.
Una materia ausente,
una máquina habitable.
Cinco principios, un automóvil,
cinco pilotes que cargan nubes.
Blancos, ventanales de un
ruido inerte.
Sedientos de una estación
atrapada en los cristales,
en la ventana plegable que
mueve la atmósfera y el paisaje
a su antojo.
Enfatizando ausencia
con dos pisos de aire,
una comunión de abismo.
Sólo es espacio.

Trafalgar



A Norman Foster

Un olor a nostalgia
funde los cristales,
reverbera en las alturas opacas.
Sordos están los rascacielos.
En los ruidos mudos de la ciudad
el horizonte se hace polvo
perdido en un confín de trémulas voces.
Da lo mismo
Beijing o Londres,
las marcas de soledad en una
biblioteca.
Los pájaros metálicos
sobre la urbe.
Da lo mismo un Pritzker.
Aún hacen inmortales
con ladrillo.
La ciudad es un mito,
un bestiario.

Pabellones



A Mies Van der Rohe

Hay soledad habitable,
una deconstrucción de simpleza.
Un cristal rompe la voz,
un trazo un horizonte.
Tres dimensiones de nostalgia,
sueltas en la melancolía del mármol.
Un paralelo es el reflejo
de una fluidez absoluta.
La habitación ahogada
guarda una sombra.
Un verde traventino,
de segundos sin masa de minutos sin tiempo.
Dios está en los detalles,
es de vacío la existencia.

Uriel Delgado Méndez

Juegos de piedra

Juegos de piedra es un conjunto de poemas inspirados en los versos de Octavio Paz, sobre todo en los de "Piedra de sol". Asimismo, este poemario es una auto exploración lírica que parte de ideas abstractas sobre la realidad, los estados de consciencia del ser y las emociones fosilizadas en nostalgia.

El tiempo

Forjo con mis manos un cometa,
con pies al aire en los anillos de Saturno.

El tiempo es hidrógeno, helio
flotando en el diámetro del espacio
ligero, blando, imperecedero,
pero voraz.

El cometa navega
en el infinito de nuestra dimensión
—se llevó mis dedos al detenerlo.

¿Y no es el tiempo
la jugarreta de basura cósmica
en un abismo oscuro
difamando nuestra existencia?

Tiempo como Dios
como la energía
que crea la rotación del invierno
la traslación del verano,
y la gravedad de nuestro ritmo cardiaco.

Los siete demonios

En el árbol de vida
me senté con mis demonios,
mordimos manzanas,
arrancamos pasto,
e hicimos ángeles con lodo.

En el suelo uno rascaba
con sus cuernos la tierra
haciendo energía,
vibrando nuestros cuarzos
en los cuellos.

Otro sobrevivía bestial
cazando, con sus garras, liebres
desollándolas para hacernos abrigos;
comimos la carne
bendecimos las garras.

El universo
espolvoreaba pimienta
y sal de mar
sobre la tierra,
un brillo tímido
asomó su nariz,
luminiscente,
libélula como luciérnaga
presentándose solitario
con miedo,
perdido,
le ofrecimos carne
y la comió solo.

Mi voz dirigí hacia mis demonios,
debatí acerca de lo superfluo,
de la epifanía
de hacernos inmarcesibles
dejando atrás la efervescencia de nuestra sangre
y el yugo de nuestra lengua.

El demonio más alejado de mí
desató su corcel etéreo
y trepidante hizo un círculo
con las huellas de la divina bestia,
cerramos los ojos y nos tocó la frente,
juntó nuestras manos,
sentimos el ardor del fuego
correr por nuestras venas,
latiendo con el núcleo de nuestra tierra.

El bosque se hizo llamarada,
encendimos el calor del mundo,
bautizamos con alumbre
nuestro sendero
sin dejar de latir al unísono
formando una sola conciencia
un círculo de vida,
un ruedo,
donde la sangre mana
construyendo un cuerpo,
un músculo,
un infierno completo.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: José Luis Cuevas

Samuel Pérez Ortega

Nueve poemas

Mínimo poemario que transita desde la luminosidad de los espacios abiertos hasta la oscura intimidad del dolor.

Declaración

Nos revelan el mundo las palabras…

… en tus labios
las palabras
me revelan ante el mundo.

Paisaje

A Carlos Pellicer

Amanece.

Aferra tu mirada los hilos invisibles de la luz.

Tejes entonces las piedras y las hojas;
bordas el río, las nubes y sus sombras.

Emerge el paisaje desde la oculta urdimbre de tus ojos.

Miras.

El mundo es.

Aridez

No llueve.

En tanto el páramo extiende sus ardores
todo sucumbe,
hasta la luz que de tan reluciente me derrite
y en polvo me disuelve.

Brota la escoria, el ahogo,
mana el desierto.

Y no llueve.

Esbozo

En plena avenida
callamos los viandantes.
El frío invisible, transparente,
nos contiene.

La escarcha abriga al mundo.
El tiempo se congela y un pájaro
y la brisa y la vida.

En plena avenida
temblamos los viandantes…

Presencia

Brota,
en el fogón de la casa de la abuela,
su recuerdo
intenso y mudo,
abrazado al parpadeo del instante que socava la tristeza.

Abuela:
tu ausencia lejana,
daga de piedra,
entibia la tarde.

Origen

Quiero…
morder con párpados y ensueños tu mirada,
beber tu aliento desde la dentellada
del más hondo suspiro.

Quiero…
en lo profundo de la piel,
retenerte y cobijarte;
amasarte en mis entrañas,
diluirte…
porque anhelo
volver a estar en ti.

Reflejo

La densa superficie del azogue
me niega el rostro y mi linaje.

Penetra la mirada;
obtengo solo grisura y oquedades.

Mientras la tarde agota sus rubores,
desde el recuerdo navegan
mascaradas de años idos.

La oscuridad refulge de pronto
(acaso es el relámpago).
En el mínimo destello vislumbro mi reflejo

y no me reconozco.

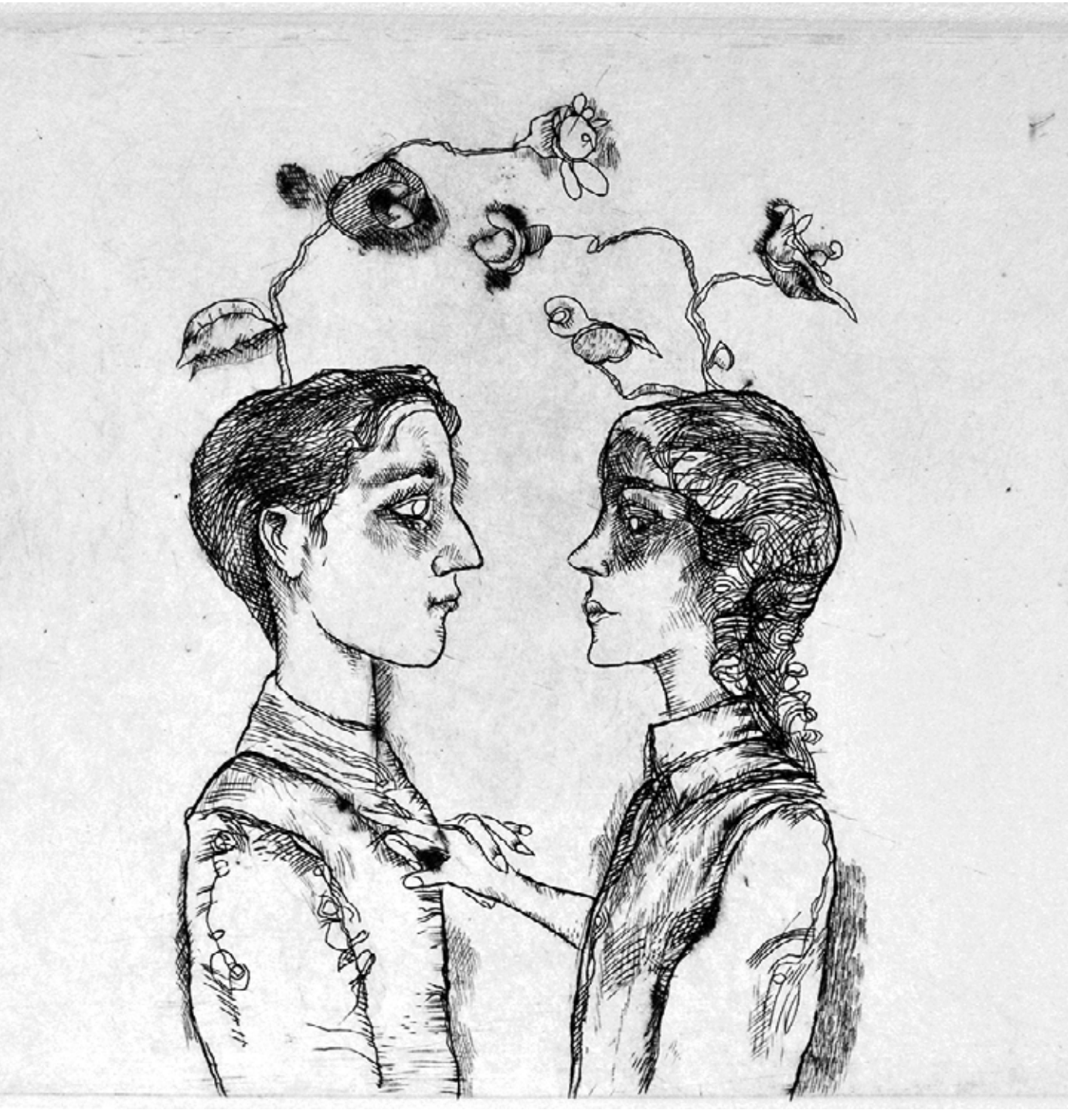
Misiva

Busco asir tu recuerdo
y solo alcanzo a palpar el aroma
antiguo,
fútil
de lo que fue la vida
después
del brutal estallido en la sien.

Escena

Sobre la mesa hay confusión:
esbozos de escritura,
o dicho de otro modo,
un poema en su intento,
el padecer de tu adiós
y un corazón.

Sobre la alfombra hay soledad:
hay sangre derramada,
un cuerpo yerto,
y un gran vacío
en el centro de pecho.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Gerardo Cantú

Obed González

Aquellos que se aman

I

Aquellos que se aman no pueden tocarse más que en la cristalina sombra de sus párpados. En la intimidad de sus sueños se abrazan, se acarician, se besan y son… y en el despertar, al mirarse… se añoran.

II

Los enamorados no ven nada, son ciegos, sólo miran la veloz oscuridad del relámpago y la aletargada melancolía de la distancia atravesando sus pechos para despojarlos de la gracia de la cercanía mutua. Están lejos, un abismo los separa: Se imaginan.

III

Camino y olvido, huecos donde caen en el silencioso lamento de un cielo lesionado. Vientos que quiebran los poros de sus espirales para que se rellenen de nostalgia. Los vehementes saben que alguien en un no sé lugar ni tiempo… los espera.

IV

En el silencio de la desesperanza los que aman miran la oscuridad de sí, vacío fuego donde habitan entre sábanas de cenizas, rescoldos del sueño.



Leonel Maciel

Taller de producción gráfica Caracol Púrpura

Que 20 años no es nada…

Luis Garzón

El acervo cultural gráfico en México se encuentra enriquecido con varios cientos de obras originales múltiples creadas en los últimos veinte años, que se encuentran en el Taller de Producción Gráfica Caracol Púrpura. Surgido en el año 2000, con el inicio del nuevo siglo, este taller vio la luz gracias a Luis Garzón y Bárbara Huerta, sus creadores y promotores; ambos lograron generar un espacio para la profesionalización de los artistas emergentes, gracias al trabajo conjunto de grandes figuras de la plástica nacional, quienes han dejado una huella imborrable en la memoria colectiva gracias a este proyecto.

Artistas de la talla de Raúl Anguiano, Leonel Maciel, José Luis Cuevas, Gerardo Cantú, Guillermo Ceniceros, Carmen Parra, Martha Chapa, Luis Filcer, Aceves Navarro, Gerardo Cantú, Adolfo Mexiac, Pepe Maya, Carlos García Estrada, Julio Chico, Nicolás Moreno, Nahum B. Zenil, Rocío Caballero, Cynthia Martínez, Desiderio Hernández Xochiteotzin, Julio Chico, Gilberto Aceves Navarro, Inda Sáenz, José Chavarría, Beatriz Gaminde, Fidel Figueroa, Mauricio Cervantes, Emiliano Gironella, Amador Montes, Lucía Maya y Bruno Fourure trabajan o trabajaron para dejar a las nuevas generaciones su legado impreso en estampas de obra original múltiple, en unión con el Taller de producción gráfica Caracol Púrpura.

Uno de los objetivos importantes de este taller es la búsqueda de la difusión y democratización de la estampa original múltiple, en la medida en que se le acerque al público la posibilidad de conocer y, en su caso, adquirir una obra original.



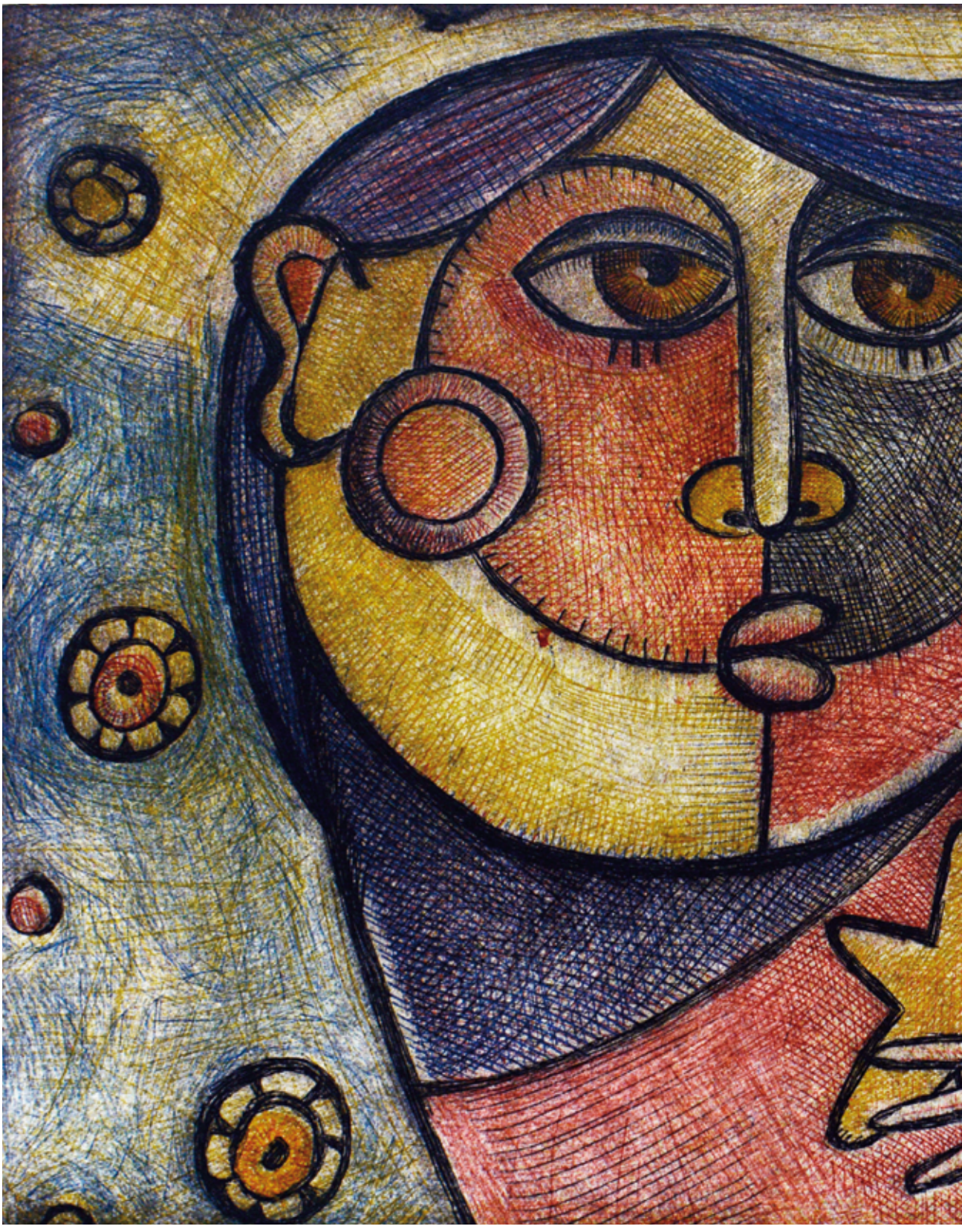
Leonel Maciel

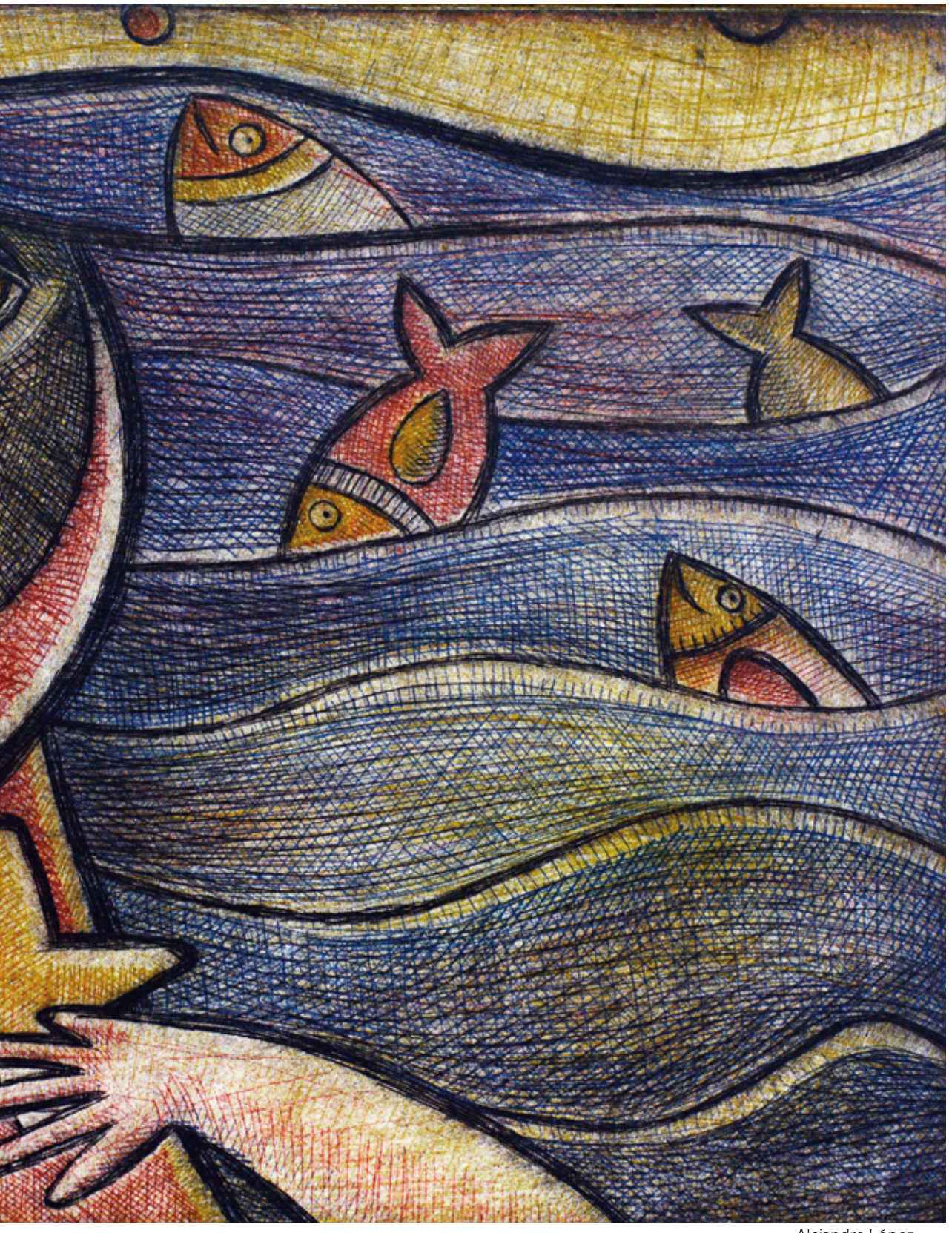
La obra generada en Caracol Púrpura ha sido expuesta en muchos espacios culturales de todo el país, de gran calidad técnica y creadora valorada no sólo en México, sino más allá de nuestras fronteras. El trabajo de cada autor es un ejemplo de excepcionalidad, gracias a que el taller cuenta con una supervisión constante del maestro Luis Garzón, conocedor y realizador en las técnicas del grabado, en sus varias vertientes, desde hace más de 30 años.

Así, no sólo por cuestiones de sobrevivencia, de constancia y de correspondencia, sino por hacer hincapié en la posibilidad de generar y ofertar una obra de gran valía, el Taller de Producción Gráfica Caracol Púrpura considera que 20 años es una vida de esfuerzo, pero que bien vale luchar por dar continuidad en los próximos 20 años.



Ernesto Alva

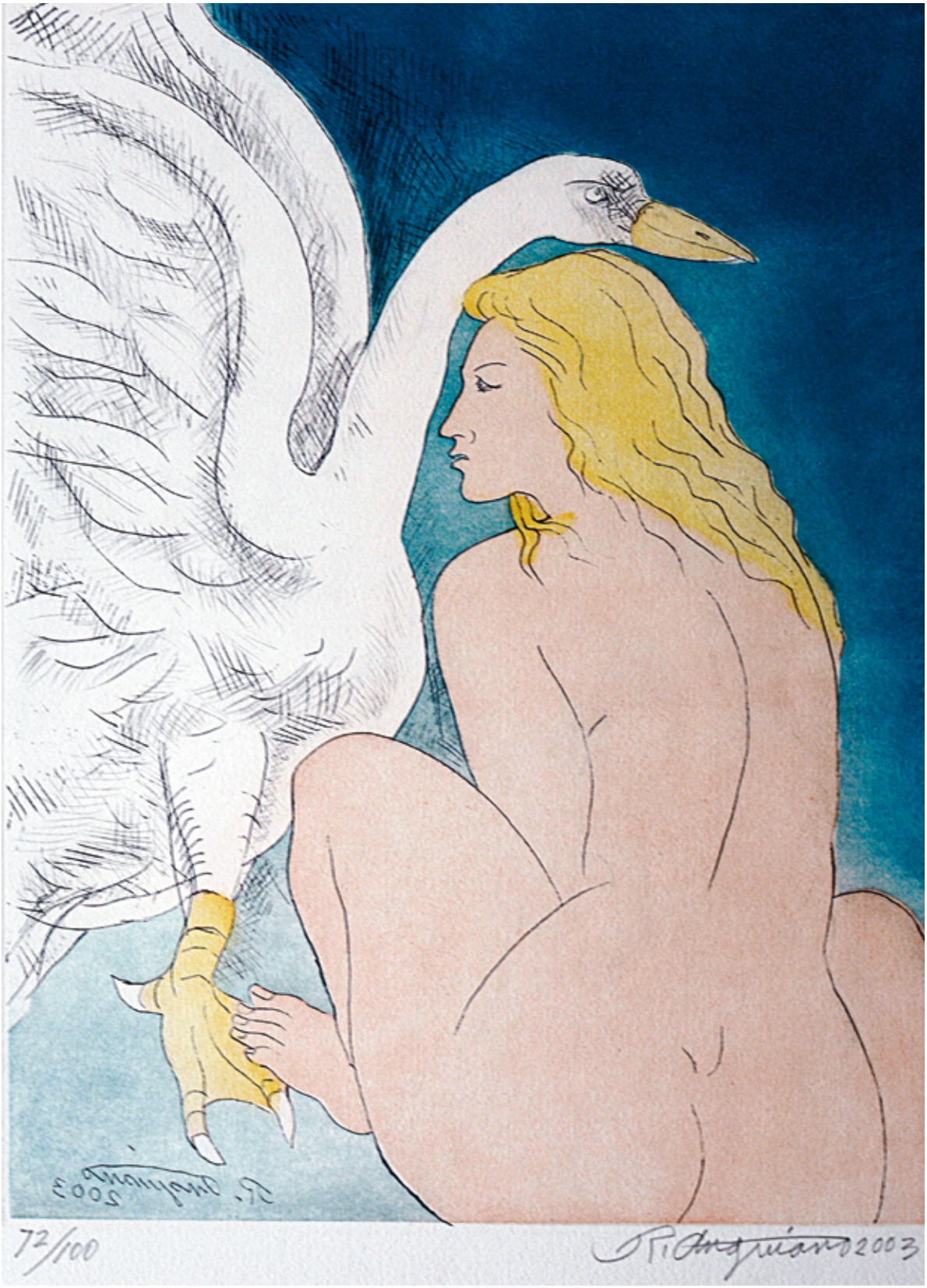




Alejandro López



Alejandro López



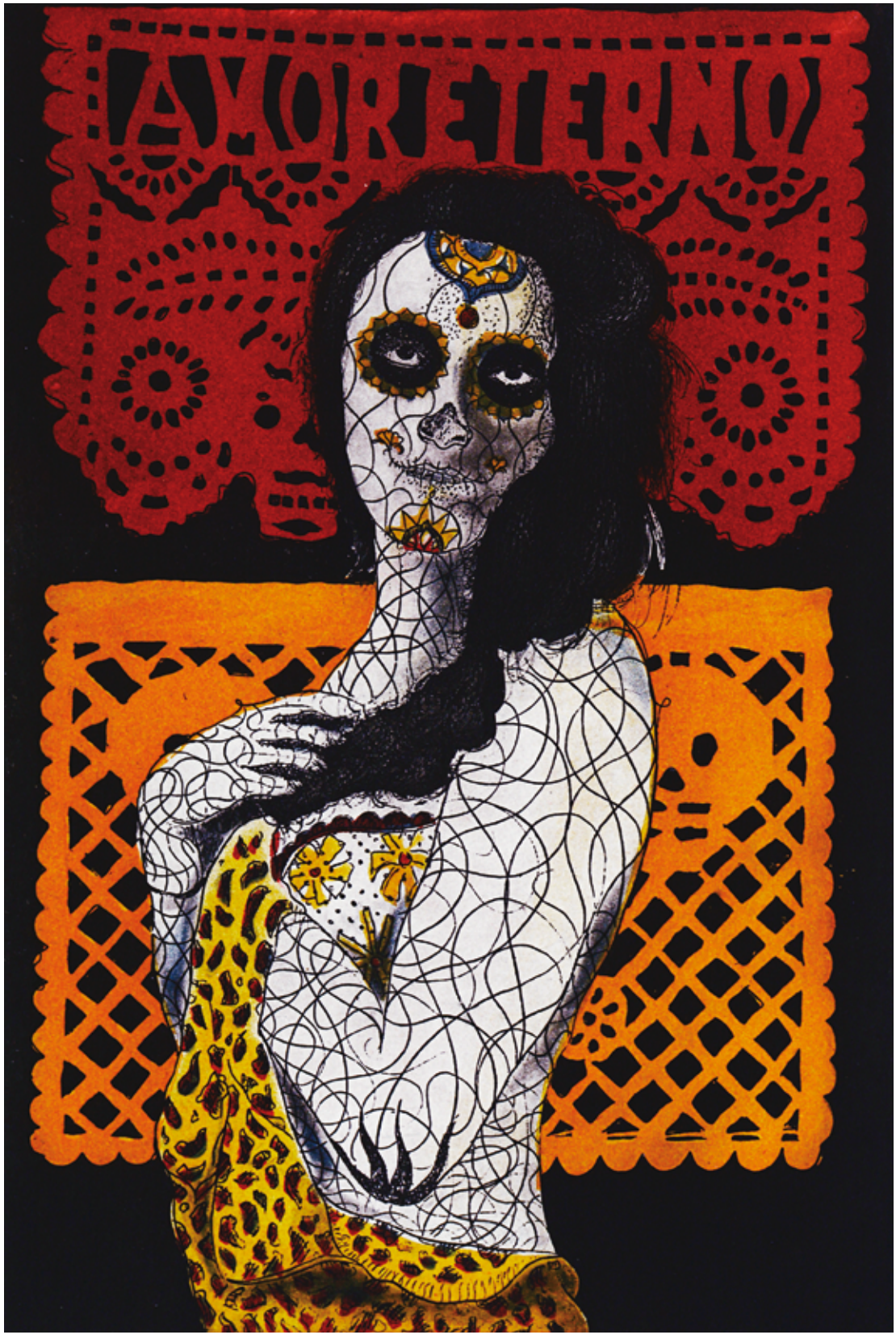
Raúl Anguiano



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Carme Parra



Lucía Maya



Alan Altamirano





Alan Altamirano



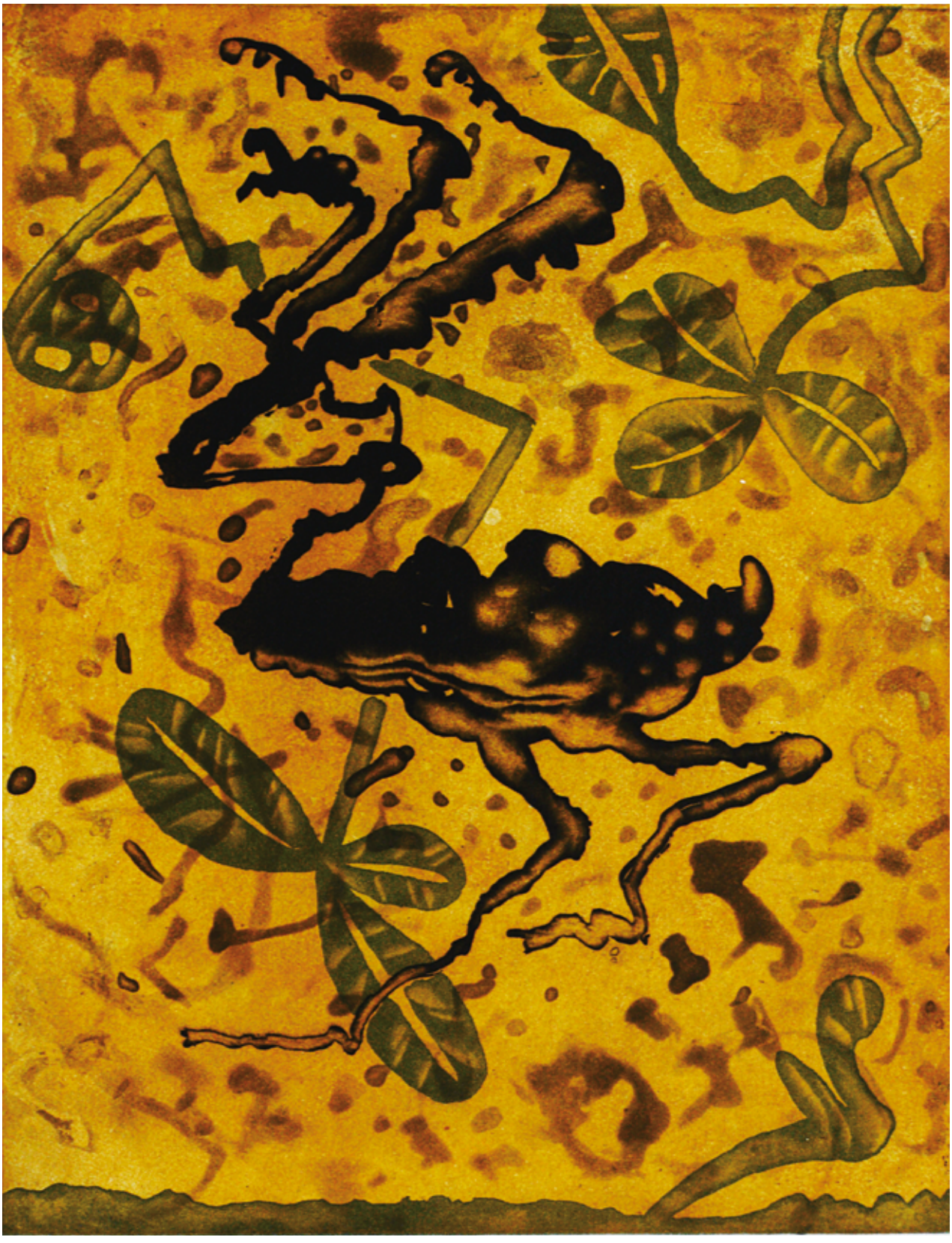
Édgar Mendoza



Édgar Mendoza



Gerardo Cantú



Leonel Maciel

Cimientos

Montserrat Varela Mejía

La tierra se cimbraba con tal fuerza que parecía estar enojada con todos nosotros. No era para menos. Por años habíamos abusado de ella con nuestras construcciones exprés tan a la moda y tan absurdamente carentes de buenos cimientos. El peso de familias enteras, de comunidades completas, de cachivaches, ladrillos y concreto terminaron por convertirse en cascajos dejando a la Ciudad hecha polvo, completamente herida, más sucia que de costumbre y absolutamente vulnerable.

Y en medio de aquel tumulto, de aquel caos vuelto amasijo de cal y carne, se encontraba Estela, tumbada bajo la protección de una escalera maltrecha que hacía de trabe protectora de un techo que estaba a punto de desvencijarse. Su cuerpo se había ovillado tanto como su panza le permitía, que no era mucho pues ya en cuestión de días Máximo, su primogénito, nacería. Oscuridad, silencio y polvo habitaban el espacio.

Una persona cerca de ella la tomó de la mano. Se sentía fría y temblorosa pero decidida, quién sabe por qué instinto, a protegerla. Era la mano de una mujer algo mayor que ella. Cuando Estela logró vencer el susto del estrepitoso movimiento telúrico que en un instante parecía haber acabado con el mundo, la observó. Le dijo que se llamaba Rita, que estaría bien, que se calmara. Tenía en la frente un mechón blanco, quizá de canas o tal vez solamente era efecto del polvo del plafón desencajado que le había caído minutos antes sobre la cabeza. En ese momento, más que una extraña, Rita le parecía un ángel, pues portaba una bolsa y dentro un celular y una botella de agua, tan indispensables para su supervivencia.

Rita le ofreció de beber y Estela no dudó en darle unos tragos a la botella para recomponerse un poco. Luego la devolvió a su dueña, *porque*, pensaba, *ambas la iban a necesitar.* La panza de Estela comenzó a doler, Máximo daba violentas vueltas dentro de su vientre. Asustada, buscó sangre, pero no había por ninguna parte y eso las tranquilizó. Rita, todavía tumbada a su lado, mandó unos mensajes de texto y le demandó un número a quién marcarle.

—¿Tú esposo? –insistió ante el sopor de Estela y su mirada perdida, puesto que ya empezaban las contracciones. Su vientre se endurecía en la parte baja de una manera peculiar y dolorosa.

—No tengo –respondió a Rita casi sin aliento, luego de escucharle repetir la pregunta varias veces.

—¿A quién quieres llamar entonces? –preguntó la mujer, pero Estela no tenía nadie a quién contactar.

—¿El padre? –insistió Rita, advirtiéndole que ya quedaba poca batería.

Estela respiraba de manera continua, tal como le habían enseñado en el curso profiláctico. Suave, tranquilamente, contando sus contracciones. *No existe ningún padre. Nunca existió para Máximo. Sólo estoy yo. Sólo me tiene a mí y yo a él,* pensó, pero guardó silencio para recobrar sus fuerzas.

De pronto, un grito de ayuda se escuchó a lo lejos, intermitente, de voz quebrada y ensombrecida por la distancia y tal vez un muro de por medio. Rita, inmutable, sacó de su mágico bolso una manzana y se la ofreció. Y Estela, hambrienta como solía estar, la cogió con ambas manos y la llevó a la boca. Fue entonces cuando se dio cuenta de que a Rita una varilla le atravesaba el muslo y parte del vientre. No había sangre pues estaba coagulada alrededor de la herida.

Quería gritarles que sí, pero le faltaba el aliento, todo le daba vueltas y temía desmayarse. Debía concentrarse en respirar para así poder dar a luz a Máximo cuando llegara el momento, pero sabía que no podía tardarse, que era cuestión de vida o muerte salir de ese lugar derrumbado y mórbido.

¿En qué momento pudo ocurrirnos *esto?*, se preguntó Estela, quien recordaba que, minutos antes, ella y su panza llamada Máximo estaban tranquilos en casa comiendo helado. La idea de que un terremoto los aplastara era como pensar en la posibilidad de que les cayera un rayo. No estaba preparada. Había tenido un embarazo inesperado, donde las circunstancias la habían obligado a quedarse sola, y ahora la culpa la rebasaba y pensaba una y otra vez que quizá hubiera sido mejor haber abortado. Sin embargo, ya no había vuelta atrás, ahora su vida y la de su pequeño dependían de una mujer-ángel con una varilla que le partía el vientre…

Había terminado de comer la manzana y, por el esfuerzo o por un mecanismo de defensa, se había quedado dormida largos minutos. Pero una punzada enorme, una contracción brutal, la hizo despertar de golpe. Fue entonces que se percató de que la voz lejana que pedía ayuda se había apagado y de que Rita se había quedado con el brazo extendido y había soltado la botella de agua, dejándola derramarse sobre los escombros.

Máximo se retorcía inquieto dentro de sus entrañas, así que Estela pensó en moverse lentamente para buscar una salida, pero tenía miedo. Temblaba cada vez que, al girar un poco el cuerpo, algo de polvo del techo le caía en la cabeza. Sabía que debía luchar para salvarse ella y salvar a su pequeño. Sin embargo, el dolor de la dilatación comenzaba a hacerle serios estragos, bañándola en sudor a cada rato. Momentos más tarde, vislumbró una luz tenue aparecer atrás de un muro.

Los gritos de algunos hombres se dejaron escuchar a lo lejos. Peguntaban si había alguien con vida. Quería gritarles que sí, pero le faltaba el aliento, todo le daba vueltas y temía desmayarse. Debía concentrarse en respirar para así poder dar a luz a Máximo cuando llegara el momento, pero sabía que no podía tardarse, que era cuestión de vida o muerte salir de ese lugar derrumbado y mórbido. Así que sin pudor tomó la bolsa de su nueva amiga que yacía gélida junto a ella y, apoyándose con los codos, empezó el lento avance hacia lo que parecía una salida. *Ya voy,* se repetía y le repetía a su niño, *ya voy*, y se arrastraba con mucho cuidado para no hundir más aquello ya de por sí derribado.

Finalmente, empapada en sudor, polvo y llanto, Estela llegó a su meta: un pequeño hoyo hecho en un muro, con vista hacia un patio central. *Aire.* Por ahí, un último impulso le ayudó a colarse y deslizar su cuerpo bajo la sombra de un árbol. Los crujidos del techo sonaron con fuerza. El edificio terminó de colapsar, lo que generó un enorme estruendo. Y en ese preciso momento, instintivamente, pujó con todas sus fuerzas, con toda su rabia y todo su miedo y no paró hasta que escuchó al pequeño Máximo, quien llegó gritando a todo pulmón por su vida. Estela tomó a su pequeño en brazos, pegándolo a su pecho, y perdió el conocimiento. Pero los gritos de Máximo no cesaron, la voz de su pequeño héroe fue lo que minutos después traería a perros y paramédicos a su encuentro. Fue él quien había conseguido llegar al mundo, aunque devastado, a salvarles la vida.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Bruno Fourure/ Acrílico

Dream is destiny

Antonio Mejía Ortiz

Estabas por arribar a la ciudad alrededor de las diez de la mañana. El cielo era ya un insondable abismo azul y hermoso, que seguía extendiéndose más allá de tu imaginación cerrada. Contrastaba cada vez más con los despoblados que, al lado de la carretera, se fueron iluminando conforme el sol te dio alcance. La autopista fue sólo tuya, el auto en complicidad decidió no detenerse, casi no manejaste. Podrías decir que fue inercia, pero se trataba de algo más, tú lo sabes. Si te dieran a elegir preferirías estar en otro lado, sin embargo, la única verdad es que nunca tuviste mucho arraigo a tu casa, ni a tu barrio, ni a todo eso con lo que uno nace, y por eso, te ibas dando a las personas para ver si pegaba un piecito tuyo en algún macetero, como hacen las abuelas con sus plantas; lo hacías a tropezones, guardándote siempre los talentos que eran más bien pocos. Es verdad, te hiciste de mucha compasión aun cuando sabías que esa misericordia era de panfleto y no valía nada. Lo que realmente deseabas exprimirle a la savia de la vida, era una circunstancia que te arrojara a la purificación y así pudieras levantarte hecha una perversa o una santa.

Apenas la encontraste, algo de pobreza tuya se reflejó en ella y así comprendiste que, si bien necesitaba ser domesticada, estaba preparada para dejarse conducir hacia un largo invierno; tampoco necesitaba de un compañero de cama ni quería caminar de la mano por tardes en calma. Igual que tú, ella ignoraba tanto el amor como el odio y pensaste que esa demasía de mezquindad se iba a desbordar en algún momento. Únicamente les quedaba, frente a las ganas de liberarse, carne abrasada por una

dulce sensación de impotencia: manos en la cara, piernas heladas en lugares fríos e intrépidos labios de espaldas a la luz del mundo. Y te vino bien porque finalmente lograste entretener el orgullo sin avergonzarte por ello; por eso te resultó tan personal cuando se fue sin despedirse, cuando caprichosamente desapareció y nadie supo nada, porque si algo de despojo había en todo esto, en igual medida se trataba de desprendimiento y eso te pudo. Semanas antes, preguntó qué harías si ella desaparecía de la nada y tú respondiste, con inédita y cursi seguridad, que ibas a buscarla hasta el fin del mundo. Allí te espero, dijo con algo de ironía en su respuesta y ahora las risas en ese recuerdo en verdad que estaban lastimando.

Entraste a la ciudad casi al medio día, cuando el sol a plomo sobre la 101 hacía temblar el paisaje y era como si un sueño se proyectara en el parabrisas; esto casi componía la vista porque el humor todo, avisaba que era un lugar de paso. Pagaste la última caseta, guardaste el recibo en la guantera y aprovechaste para llevarte uno de los cigarrillos a la boca, a pesar de sentir los espesos restos de la madrugada en la garganta. Las cementeras trabajaban y las forrajerías siguieron aguardando, ambas, inagotablemente. De entre los impasibles llanos, emergió la rijosa cotidianidad de los multifamiliares sin áreas verdes, los pequeños comercios, las construcciones en obra negra y el caos vial en los cruceros; hasta las nubes parecían hechas de arena y cemento. Estabas exhausta cuando te detuviste en el *Seven Eleven* a comprar más cigarros, agua, algo para comer y cerveza. Aprovechaste para revisar el auto y preguntar por el hotel más cercano; te dijeron que a la izquierda siguiendo por la *Sexta,* a treinta minutos, encontrarías un par de hoteles, pero que te metieras en el *De la Cruz*. Volviste al auto y volvió el camino. Giraste a la izquierda, seguiste por la *Sexta* y hallaste el lugar que te recomendaron, aunque no hiciste caso y rentaste una habitación en la siguiente calle.

La chica de la recepción sonrió a tu lado y se descubrió para mostrar un 3 de copas tatuado en el brazo izquierdo y, más allá, una espalda perfectamente bifurcada que pronunciaba sus caderas y remataba en unas nalgas suaves y deliciosas en las que hundiste la mano como se hace en la arena de la playa.

Sin intento de disimular, la chica que atendía la recepción te exploró con la mirada y antes de darte la llave preguntó si venías de *"México"*; moviste la cabeza afirmando, te acomodaste los *Paolo vintage* y tu mirada se fue a otro momento. Ella te pasó un papel con su número anotado, te dijo que era por si se te ofrecía algo y con un gesto delicado se acomodó el cabello que, cubriéndole medio rostro, caía hasta su labial negro. Le

devolviste por cortesía una agotada sonrisa y subiste a la habitación. Encendiste el televisor y dejaste uno de esos programas misceláneos para amas de casa. Le quitaste el plástico al burrito y destapaste una cerveza; no comiste gran cosa y fuiste bebiendo hasta dejar, uno a uno, cinco envases vacíos. Yéndote con las hélices del ventilador y el sudor en tu cuerpo, trataste de acomodar cronológicamente las imágenes que tenías de ella y recrearla con la exactitud que tu mala memoria permitiera.

No sabías de cierto por qué decidió desaparecer. Lo intuías, eran muy parecidas excepto por el hecho de que ella siempre fue más femenina cuando se trató de recelo y frustraciones. Eso te llevó a pensar en las probabilidades del encuentro, te imaginaste diciéndole que habías venido con el único propósito de cumplir tu promesa y casi apostabas contigo misma acerca de sus posibles respuestas y justificaciones… necesitabas hallarla primero. Según la información que te dio su hermano, éste era el lugar que buscabas; ya fuera que regresaras con ella, a todo eso que era ella y que habías sido tú hasta ahora o que volvieras a empezar, habías llegado hasta aquí y no podías rajarte… La chica de la recepción sonrió a tu lado y se descubrió para mostrar un 3 de copas tatuado en el brazo izquierdo y, más allá, una espalda perfectamente bifurcada que pronunciaba sus caderas y remataba en unas nalgas suaves y deliciosas en las que hundiste la mano como se hace en la arena de la playa. Enseguida alguien, a rostro cubierto por la oscuridad, entró con una calibre .45 automática y las molió a tiros…

Para cuando las hélices te trajeron de vuelta, iniciaba una película de acción en la barra nocturna. El bochorno de la tarde se había ido y ya nada más quedaron los moscos, una cerveza fue suficiente para atemperar un poco el dolor de cabeza. Te asomaste por la ventana, las luces de los bares y centros nocturnos anunciaban el momento en que la ciudad cobraba vida; más allá, una franja de temblorosas luces amarillas y luego nada. Llamaron a la puerta, sacaste del bolso la *colt,* la guardaste entre el pantalón y las bragas, buscaste un cigarrillo y abriste mientras fumabas profundamente. Al dispersarse la voluta de humo que escapó por la abertura dejada entre tus labios a causa del filtro, apareció la chica de la recepción –con su tatuaje en el brazo– para preguntarte si necesitabas algo porque estaba por terminar su turno; recargada sobre el quicio de la puerta le devolviste la cortesía con una sonrisa más bien desenfadada.

La chica de la recepción se enredó la toalla en el cabello, tomó uno de tus cigarros y fue a recostarse bocabajo a tu lado. Te preguntó si venías de visita o de paso y le dijiste que

era algo entre ambas, que andabas buscando a una chica llamada Gatsby. Te comentó que era demasiado para un nombre y le aclaraste que se trataba de un acrónimo, igual no entendió así que preguntaste por el tatuaje cuando ya te besaba el costado y luego los pezones. Comentó que se lo hizo en el *3 de copas*: de jovencita había sido novia del Terán, un cabecilla del barrio; casi que no importaba porque eso había pasado hace mucho. Tú dejaste que se te fuera una vez más a los labios para cavilar la información recabada hasta el momento. La pasaron bien y luego volviste al tema, le pediste santo y seña de aquella "disco" –como le decían–, y ella te hizo prometer que, si esa noche no encontrabas a Gatsby, regresarías al hotel para sacarla a bailar o meterse a una habitación a ver películas con una botella de vodka. Ya en la puerta te robo un largo y sensual besó y se fue moviendo la cadera por el pequeño pasillo mal iluminado.

Preparaste las texanas y los skiny, la blusa sin mangas –con el estampado del gato fumando– y la mini bandolera. Luego de bañarte y vestirte, vino el maquillaje. Enseguida recorriste las calles, te paseabas por las avenidas, no existía el tiempo en esa zona, la vida era tensa y lenta como antes del resquebrajamiento. Sólo bastó ese discreto andar para que supieran que no eras de por allí. Camionetas y autos lujosos salieron de todas partes hacia la zona "roja". Fuiste a comprar unos cigarros y un cuarto de *JB*. Recorriste el lugar dejándote ver y pasados unos minutos ya estabas frente a la marquesina neón del *3 copas*. Todavía verificaste con la tarjeta que su hermano encontró debajo del buró, al registrar la habitación que compartían ¡Cómo habías buscado alguna referencia!, la mayor información posible para saber hacia dónde dirigirte, en qué jodido lugar se encontraba "el fin del mundo", donde ella te esperaría.

Dio media vuelta y caminó para entrar de nuevo. No puedo creer que te vayas así nada más, que allí adentro no tengas nada ni vísceras ni nada. No, sí tengo, pero las cosas tienen que cambiar y ésta es mi forma de cambiarlas, ¿por qué tendría que darte explicaciones?

Te acercaste a la barra para pedir una cerveza y comparaste la realidad con el relato de la chica de la recepción. De inmediato te abordaron dos muchachos y, cuatro cervezas más tarde, te fuiste a bailar con ellos a la pista donde a pesar de la transpiración y el cargado olor a humedad, reconociste su perfume. Te acercaste rápidamente y con cautela tomaste su mano; Gatsby volvió su mirada perdida, encontró tus ojos y te reconoció aun cuando tu rostro

ya era distinto; la condujiste por la salida de empleados y tuviste que besarla para sacarle las obviedades de la boca.

¿Qué haces aquí? Vine a buscarte ¿Cómo me encontraste? (Sarcásticamente) Aquí es el fin del mundo, ¿no? Es que tú no entiendes, no podrías entender, aunque tu vida dependiera de eso y la verdad es que no tengo nada que decirte, no quiero decir nada. Dio media vuelta y caminó para entrar de nuevo. No puedo creer que te vayas así nada más, que allí adentro no tengas nada ni vísceras ni nada. No, sí tengo, pero las cosas tienen que cambiar y ésta es mi forma de cambiarlas, ¿por qué tendría que darte explicaciones?, para empezar ¿quién te dijo que vinieras? (De nuevo sarcásticamente) Sólo puedes amar un recuerdo y una sombra, ¿no?, ya sabes, no se puede amar a un muerto. Si te estuviera mintiendo de todas formas a estas alturas no me quedarían formas de retractarme, dijo, y por un instante hubo algún rastro suyo. El sonido sordo de la música, que se filtraba desde adentro del edificio, enfatizó el silencio.

Un hombre alto, de sombrero, salió acompañado de tres tipos y dos armas largas. Preguntó ¿qué putas hacía allí afuera? y ella contestó que platicando con una amiga, que se metiera y pronto lo alcanzaba; todos se rieron a carcajadas. El tipo alto la tomó del brazo y la agitó en un movimiento corto, violentísimo, dejando descubierto el tatuaje de un 3 de copas. Le dijo que si querían platicar para eso había privados adentro. Luego te preguntó de dónde la conocías y respondiste que recién en la pista, él te miró con la misma violencia, dispuesta en otro sentido y te invitó a su privado. Cruzaron la pista de baile, subieron a un entrepiso y abrieron las puertas; era una terraza cubierta con vista a la avenida principal y a la barra. Ella le comentó que tú no tenías nada que ver con eso y que nada más estabas allí de paso, que eras casi una turista y él dijo que mejor, que en su ciudad siempre dieron trato especial a los turistas, sobre todo si eran viejas así de chulas. Te invitó unos pases y varios tragos y cerca de las tres de la mañana dijiste que tenías ganas de bailar. Bajaron los tres y bailaron juntos hasta que sacaste la *colt .38* de tu pequeña bandolera y se la descargaste; todavía forcejearon un poco hasta que, escurriendo sangre, se apartó llamando a su escolta. Tomaste a Gatsby fuertemente de la mano y lograron abrirse paso entre la gente que asustada trataba de salir a como diera lugar. Para encontrar tu auto, corrieron de la mano un par de calles. No conseguiste salir de la ciudad porque, además de tener un

manicomio en la cabeza, no conocías con exactitud las rutas y en *División del Norte* las ubicaron. Hacia la hora alta de la madrugada se terminaron las encrucijadas y te encontraste manejando por una recta que parecía interminable, donde se dieron gusto disparándoles. Más allá del asfalto iluminado por los faros de tu auto, el panorama era un insondable abismo, terrible y ciego, que seguía extendiéndose después de tu imaginación cerrada. Un animal moribundo a mitad de la autopista, que apenas pudiste esquivar, les hizo ganar ventaja, sin embargo, unos minutos después se posó en ustedes una sombra con voz de océano. El auto quedó atascado en la arena y tuvieron que salir hacia la soledad infinita. Encendiste un cigarro hallado bajo el pedal del acelerador y fumaron en silencio sentadas sobre el toldo; el vapor del aliento se confundía con el humo de la primera calada y éste con las constelaciones. Te pareció que las estrellas no eran tan luminosas ni el mar tan imponente como te habían dicho de las playas.

En las primeras horas del amanecer, el rugido de las camionetas se hizo grande y luego fue sustituido por una voz ronca, dolida, que te pareció hasta ridícula. Detrás de ti escuchaste el sonido de una pistola al cortar cartucho, percibiste que ella volteaba a verte, que intentaba correr y tropezaba. Ya caída pedía perdón por ambas. Sólo entonces tuviste una certeza: que nunca necesitaste una compañera de cama ni querías caminar de la mano por las tardes, que ignoraste el amor tanto como el odio y que la mezquindad ya se había desbordado antes de que tú aparecieras en este mundo. Que la liberación se trataba de desgarrar esa impotencia, de las dulces ganas de carne abrasada y manos en la cara, de piernas heladas en lugares fríos, e intrépidos labios de espaldas a la luz del mundo. Y te sentiste orgullosa, aunque no sin avergonzarte por ello. Te miraste por última vez las texanas, pensaste que el mundo, desde que era mundo, pertenecía no a los perversos ni a los santos sino sólo al hombre y la ironía hizo a tus labios sonreír con desgano, justo como el gato de tu blusa. Ojos cerrados, escuchaste una estruendosa y espesa explosión, un ensordecedor ruido que no ha terminado…

Los escalones rojos

Heber Quijano

Nací una noche en que los aires nebulosos de una mezcla fangosa de uranio, circonio y grafito, invisible pero contundente —como las katanas fraguadas a luz de la última Luna Nueva de verano— penetraba los cuerpos de toda una ciudad, que terminaría por afantasmarse.

En la víspera, mi madre percibió el movimiento siniestro de una veleta que se derretía por la brisa de un viento frío, de ese 25 de abril de 1986. El viento del norte señalado por aquella veleta aceleró las contracciones de mi madre, que me expulsó al día siguiente como si el líquido amniótico en que nadaba fuera un riachuelo de navajas. Para el anochecer, la desolación en Pripyat, la agonía y la excitación casi demoníaca en sus pobladores los avalanzaba a las calles como una estampida, como un huracán irremediable y salado.

"Mi llanto era como el musitar de las ardillas", eso me contaba mi abuela antes de que su pelo color caoba se deshojara como los Bosques Rojos (eran marrones en realidad) de Chernobyl, y dejara las siluetas de las golondrinas albinas que anidaban en la mancha de su cráneo.

Nueve meses después mi madre se esfumó en medio un espasmo, como si se desparramaba por dentro de ese frasco enverdecido que era su piel, mojada en más de siete ocasiones por esa lluvia maligna de Pripyat. Nos alejamos de su tumba y partimos hacia Oriente. Mi abuela ya no tuvo tiempo para preguntarle: ¿cómo será el cadáver de nuestra ciudad, hija mía?, pero dejó en su lápida unas castañas para que se acercarán las ardillas como si fuesen un ramo de azahares.

Admiradora de la cultura japonesa y su devoción al honor, el primer recuerdo que tengo de mi abuela peinándose su cabellera color vino —como si le diera vuelta a los engranes de su mente— es frente a Gunkanjima. "Mira la Isla Amurallada", me decía mientras señalaba con la punta del muñón que culminaba su brazo izquierdo donde alguna vez estuvo una mano y un índice flamígero: "ahí estaba la mina de carbón de los Kabushiki que llevaron la ciencia automotriz a nuestra ciudad perdida. Mi padre trabajó con ellos en los libros de contaduría y cercenaba capítulos enteros para llenar una biblioteca de libros mutilados, los cuales llevaron al cacique de la familia al seppuku, cuando se revelaron en la fiscalía". Tardé más de veinte años en entender el diálogo entre líneas con el que mi abuela trataba de explicarme los hilos rojos del destino.

Hoy, lloro su ausencia. Sus abrazos me embarcaban en un plácido lago en el que navegaba mi inocencia y en los que podía dormir como si nunca nada hubiera pasado. Lloro, sobre todo, la impotencia que debió sentir mi abuela en su pecho por nuestro diálogo roto. Su soledad debió ser como alegría imprevista, que mi sonrisa detonaba. ¡Cómo quisiera abrazarla ahora y acariciarle su fleco color granate!

Tuve que crecer rápido y protegernos a las dos con el sudor de la frente y el sumiso silencio sagrado de la civilización de los samurais. Ella tejía sus recuerdos con las memorias de su propio abuelo, o bisabuelo, ya no recuerdo con precisión, un minero que había fundado un imperio en 1779 en una vieja ciudad asolada por cuatreros que dominaban los caminos y asaltaban los trenes en la vieja Ruta de la Plata del Nuevo México español, aunque en realidad se refería al Camino Tierra Adentro a Santa Fe o a uno paralelo más al Oriente.

Era un desierto lleno de biznagas, recordaba como si lo hubiera vivido, ¿acaso no son así las memorias?, y de unos cactus subterráneos que florecían a flor de piso como por arte de una brujería pagana, me detallaba mientras me pedía que le rascara la mano desaparecida.

Quizá mi memoria no logra asir las diferencias entre ambas coordenadas o la existencia de otro camino desvanecido por la arena del Tiempo. Pero sí recuerdo las descripciones emocionadas de mi abuela al recordar las palabras de su abuelo, o bisabuelo, al grado de estremecerse al contarlas mientras se recogía con su muñón izquierdo el fleco color carmesí, cada vez más tenue.

Era un desierto lleno de biznagas —recordaba como si lo hubiera vivido, ¿acaso no son así las memorias?— y florecían unos cactus subterráneos a flor de piso como por arte de una brujería

pagana. Tengo comezón en el dorso, me detallaba mientras me pedía que le rascara la mano desaparecida, este pinche miembro fantasma tiene hormigas que lo habitan como una ciudad en llamas. Hoy, desahuciada en esta cama, descubro que esos cactus se llaman peyotes y la ciudad fantasma se llama Real de Catorce.

Con su epicentro borbolleante y sus réplicas profundas e impasibles pero firmes, a mis 16 años descubrí los terromotos internos de la intimidad con el profesor de mi compañero, Yukio. A la par, mi abuela me contó la historia de Centralia, una ciudad a la que fue a trabajar su hermano como ingeniero para una empresa interesada en construir el tiro de una mina que habitaba en las entrañas de la tierra, a 700 metros de las madrigueras de conejos que se multiplicaban como espigas en verano. La mina era virgen y promiscua en tungsteno, oro, carbón y con altas probabilidades de diamantes.

Una puerta al paraíso del capitalismo, decía mi abuela parodiando las expresiones parcas y militares de su hermano, nacido bajo los designios marciales de los deseos estalinistas. Y se burlaba con un tono sarcástico y nasal al pronunciar el "camarada" a la menor provocación y con la estridencia que solo produce el delirio. Pero un mal cálculo, una distracción, una dosis de destino, provocó un incendio en los andamios de los albañiles que tendían capas y capas de cemento. El incendio se extendió en ambos lados de esa escalera, se extendió hacia el centro de la tierra y por todas las galerías de la mina y se convirtió en una chimenea infinita, sentenció mi abuela con el aire grave de un conjuro mientras mis ojos descubrían esa indefensa demencia que anunciaba el estallido de sus migrañas. Eso, un incendio infinito, le respondía, pensando en la piel erguida de mi profesor sacudiéndome por dentro como lo hacía ese duende terrible de la luz dentro de su cráneo.

"Deberías leer la leyenda de Potosí, niña", me regañaba siempre al despertar de su estado de trance convaleciente. Y me explicaba con paciencia su teoría política, su complicada revelación en contra del capitalismo y del socialismo: "las sociedades colapsan por sus modos de producción, hija: si no somos unas termitas o marabuntas con los trabajadores, lo somos contra la naturaleza. Por eso nuestras huellas son lápidas. Y por donde dejamos nuestro rastro todo es cementerio. Ahora son las minas, mañana serán las selvas y los bosques, después el mar y, al final, el hielo".

Después de una noche de migrañas en las que gritaba, recordando Chernobyl: "¡detengan esa brisa maligna por Dios Santo!", mi abuela falleció mientras escuchábamos "You´re all

I need to get by" con Aretha Franklin. De tanto llanto no podía repetir su estribillo: "Like the sweet morning dew, i took one look at you, / And it was plain to see, / You were my destiny. with my arms open wide". Lloraba al acariciar su cráneo donde alguna vez estuvo su cabellera color escarlata y la palma de su mano derecha. Ella amaba el soul y los discos que le había mandado su hermano durante su estancia en la Unión Americana. Por eso investigué un poco. Marvin Gaye compuso esa canción a Tammi Terrell, después de que su amada compañera se desvaneciera en sus brazos durante un concierto, justo en la fecha en que nació mi madre. Así que fui a Detroit a conocer el reino del Príncipe de Motown.

Como si las nubes del desierto se arremolinaran para formar una tempestad de polvo, las calles de Detroit estaban convertidas en un paisaje en ruinas. El santuario de una revolución industrial comandada por el profeta Henry Ford estaba devastado. El horizonte mostraba una agónica tonalidad del arrebol, justo como si el cielo exhibiera su semblante moribundo, como aquella la leyenda zapoteca del flechador del cielo que leí mientras buscaba la de Potosí.

El mismo color rojizo encontré en Varosia, la ciudad destruida por la epidemia de una enfermedad imprevista en las coordenadas ecuatoriales. También en el espectro de la nubes de Belchite, la ciudad natal del Dictador que arremetió en la batalla triunfal contra sus contrarios y contra su origen, como si con la devastación cancelara la Historia y la fundara de nuevo en el centro mismo de su cama, justo en la poltrona donde su madre lo pariera a costa de su vida mientras soplaba una brisa fría del norte. O como en San Zhi, donde el meteorito intoxicó la raíz del agua que irrigaba todo el valle. O en Pyramiden, cuando se descubrió la cascada de navajas del cancer por el barro negro del Cerro de los Dioses con el que tantas generaciones habían fraguado los cuencos para alimentarse y saciar la sed. O Tukushima, con la evaporación de los polvos fangosos de Erbio de la Tokyo Electric Power Company… Las ciudades fantasmas son órganos amputados de ese cuerpo amorfo, al que llamamos"sociedad".

Anoche el viento movió la veleta hacia la Cruz del Sur y la comezón de la migraña comenzó su desfile de hormigas en mi cabeza. Me rasqué con la mano izquierda y un mechón de mi cabello cayó al piso, como un destello color magenta. Una tos tímida grazna en mi cuello, una parvada de golondrinas albinas quieren aletear dentro de la yugular de mi cuello. Está por amanecer y el sol brilla como si no hubiera un mañana.

El sembrador de palabras

Manuel Ferrero López del Moral

Vocabulario previo

Baserri. Caserío tradicional vasco.
Versolari. Poeta recitador e improvisador en Euskadi.
Basajaun. Ser mitológico guardián y protector de los bosques de aspecto descomunal, humanoide y peludo. Una especie de Yeti vasco.

En un pueblo de Euskadi, vivía un campesino de azada vieja y *Baserri* humilde de piedra. Era un hombre callado, sencillo y contemplativo. Para él los días eran como las nubes, siempre parecidos, pero nunca iguales. Disfrutaba asombrado de la colina verde, el arroyo cantor, los cencerros de las vacas y el olor de la hierba recién cortada. Trokas no parece un hombre de grandes aventuras. Dedicarle un cuento sería como pintar el mismo cuadro muchas veces. Sólo una persona auténtica vería en cada lienzo los abundantes matices. Sin embargo, el día 1 de junio empezó la que sería su gran historia. La leyenda del sembrador.

Mientras él miraba el horizonte. Los mozalbetes de la aldea, una cerca de lo que hoy es Pagoeta, cuyo nombre nadie recuerda por suceder esta historia en tiempos muy antiguos, tramaban algo. Se partían de risa sólo de pensarlo. Era la fiesta del pueblo y en tres días habría un gran concurso de *Versolaris*. Querían apuntar a Trokas. A pesar de que nunca habían hablado con él, porque como dijimos antes, era un ser sencillo

y de pocas palabras, los chicos se deleitaban pensando en las estupideces que diría, dando por supuesto que era un ceporro. Pero uno, Andoni, cortó las carcajadas de todos en seco:
—Aunque lo apuntemos no acudirá.

El silencio y la pesadumbre se apoderó de los tres zagales. La broma parecía imposible. Hasta que este mismo encontró la solución y una sonrisa malévola impregnó su cara blancuzca y llena de pecas:
—Si se lo pide Amaya, lo hará.
—¿Y por qué razón se lo va a pedir Amaya? –frunció el ceño Gorka, a la sazón el más bruto de los tres. (No había más que verle la mirada cruzada.)

El tercero en liza, de nombre Lon, callaba como un zorreras, mientras pasaban por su cabeza posibilidades y más posibilidades. Finalmente encontró la manera para algazara general:
—El premio del concurso es un caballo. Como Amaya tiene a Trokas en un pedestal será fácil convencerla de que es un lumbreras. Lo que más quiere ella es tener un caballo y a quien más admira en el mundo es a Trokas. Decirle que Trokas es un gran *Versolari* y que ganará para ella el caballo, es pan comido.
—¿Cómo puede idealizar a ese bobo? Siempre con una manga más recogida que la otra. Es un despelujado que siempre lleva su chapela manchada con el polvo de los caminos –afirmó Gorka indignadísimo.
—Es tan tonta como él. Tal para cual –sentenció Andoni.

Cuando le tocó el turno a Trokas. Estaba aterrado. La gente de la aldea estaba intrigadísima. Y entre el público Andoni, Gorka y Lon preparados para partirse de risa. Menudo silencio impresionante.

Amaya tenía razones para querer a Trokas. Tal vez porque siendo muy niña, cuando su padre enfermó, el viejo Trokas se hizo cargo del caserío, hasta que aquél se recuperó de su dolencia. Cuidaba a la vez de su hacienda y de la del otro hombre, y mientras lo hacía, aún le quedaba tiempo para consolar a la niña.
—Mira pequeña, ese pájaro es un herrerillo, este árbol pequeño un saúco y cuando veas que las nubes tienen forma de canto rodado recuerda: "cielo empedrado, suelo mojado".

Es de entender que Trokas tenía por Amaya debilidad y ella por él. Lon acertó. El campesino no supo decirle que no a la chica. Se pasó nervioso los días siguientes. Él no era poeta. Nunca había hablado en público. Sin embargo, confiaba en encontrar palabras.

—¿Qué rima con problema? Flema. ¡Ay más que flema flemón y más que problema problemón –pensaba y repensaba.

Trokas rompió a reír. Menudo Pío Baroja estaba hecho. Buscó un diccionario para mirar vocablos. Al leer las definiciones lógicas y precisas, útiles pero aburridas, tuvo una idea:
—No soy poeta, pero soy buen observador. Definiré las cosas por emoción, por la sensación que me producen; desde el corazón. Así haré mis poemas. Y de rimas no usaré mucho que se me pone cara de trucho –de nuevo se sonreía de su propia ignorancia.

En el concurso grandes recitadores participaban. Hombres y mujeres con precisión, ingenio y brillo. Cuando le tocó el turno a Trokas. Estaba aterrado. La gente de la aldea estaba intrigadísima. Y entre el público Andoni, Gorka y Lon preparados para partirse de risa. Menudo silencio impresionante:
—Queridos vecinos no soy declamador, pero quiero compartir… –Gorka soltó una carcajada, pero los vecinos le hicieron callar. No resultaban las cosas como los mozos esperaban.
—Quiero compartir mis definiciones poéticas. La luna es el tampón de la bañera del cielo. El ruiseñor la flauta del buen Dios. La golondrina es el cartero de los enamorados. El agua la sangre de la Tierra madre, los ríos arterias o venas y el mar el corazón.

Nadie se reía. El asombro recorría la pradera. Durante 10 minutos la gente se derretía de ternura. Aquel hombre rocoso y robusto escondía la persuasión de la inocencia.
—Nubarrón: algodón de feria casi churruscado. Primavera, vestido de novia que se pone la pradera cuando se casa con el sol, cada año renueva sus votos, usa de añillo el arco iris y de arras el polen volador. Y ahora para terminar: Caballo, pequeño mar de carne, con melena de olas, que tiene como playa la hierba y en vez de oler a salitre huele a belleza y a libertad. Es de entender que ganara, por original, el concurso por aclamación del resto de *Versolaris*. Amaya ya tenía su caballo y los tres chicos habían aprendido una lección.

A resultas del concurso, la fama del campesino se hizo grande. Trokas estaba feliz de ver a la chiquilla galopando, pero no llevaba bien que lo visitaran desconocidos. Gente de todo Euskadi venía a pedirle que les dijera sus definiciones. Lo que nadie supo precisar cómo empezó. Tal vez fue el bulo o un mito real, según se mire. Lo empezaron a llamar el sembrador de palabras. Corrió la voz de que sus palabras eran curativas e inspiradas. Se oían miles de frases de este estilo: "Yo fui a verlo y me dijo: 'Gris cortina, manteo

misterioso, humedad que viste la montaña de gasa vaporosa', y tres días después se me quitaron las jaquecas para siempre". "Eso no es nada, a mí me susurró: 'Érase una vez un señora estiradina con pelo de punta encrespado que se cubrió de tierra hasta el cuello y se le puso el cuerpo anaranjado' y mi mujer que estaba a las puertas de la muerte se curó y se le mudo la palidez del rostro por un color rosado y vital'. Trokas se quitaba a los pesados soltando definiciones que eran adivinanzas. Hoy definía la niebla, mañana la zanahoria. Pero de tanto visitarlo gente y de tanto traerle regalos para agradecer curaciones, negocios bien cerrados o avisos de acontecimientos que sucedían encajando con frases que él había dicho, nuestro héroe se convenció de que tenía que aprovechar su don. No estaba seguro de que nadie se curase con sus palabras, más bien serían casualidades, pero una palabra amable suya podía conmover y dar paz, alegría o transformación a otros. Lo que él veía era que la gente de condición atravesada, a resultas de sus frases se volvía compasiva y humana. Eso le convenció y en vez de soltar sólo frases empezó a contar cuentos cortos. Cuando se hizo muy viejito. Arrugado como una pasa y el pelo color ceniza. Llamó a Amaya. Ella ya no era una niña. Era una mujer madura.

Trokas se quitaba a los pesados soltando definiciones que eran adivinanzas. Hoy definía la niebla, mañana la zanahoria. Pero de tanto visitarlo gente y de tanto traerle regalos para agradecer curaciones, negocios bien cerrados o avisos de acontecimientos…

—Amaya querida. Me despido de ti. Pues mi tiempo se acaba y antes de irme quiero contarte una historia y darte un abrazo. "Érase un mundo de colorines que cabía en un *Baserri*. Si quieres te hablo de azules. Las ideas son como colores. Las azules son para mí, las mejores ideas. Cada cual tiene sus gustos. Te explicaré como despedida los colores del pensamiento: Verde para lo poco maduro o lleno de espontaneidad según se mire. Rojo para las fantasías peligrosas, la calidez, la pasión y las cerezas. Amarillo para las chocheces de la vejez, para el vigor del sol. Azul para las eternidades del alma. Blanco para la pureza y la nieve. Negro para la intimidad y el misterio… Pero las mejores ideas para mí, son azules. Recuerdo una muy celeste: Miseria no es lo mismo que mi ser ya. Muy distinto de mi ser ría".

Amaya no paraba de llorar. Se abrazaron conmovidamente. Despedirse no tiene porqué ser duro, porque el sol en sus últimos rayos da los colores más bonitos.

—Antes de irme, quiero ver el valle desde la gran montaña. Ya no puedo llegar solo. ¿Me acompañarías con tu caballo? Espero que con tu ayuda pueda subirme a él.

Mujer y anciano subieron a la montaña un día de invierno claro y mantillo blanco bajo los pies. Fue ardua la subida, pero muy emotiva. El silencio de los dos amigos y el resoplar del caballo eran uno solo con la serenidad del paisaje. Al llegar a la cumbre el sol calentó y la brisa casi se detuvo, se hizo tibia. Una paz inmensa les iluminó la cara. Amaya bajó al viejo de la cabalgadura. Trokas pronunció entonces sus tres últimas palabras. Como un campesino que planta en la huerta. Una se la dijo al cielo y tras decirla un águila real descendió a cogerla, otra se la dijo a la tierra que tras echar raíces se volvió una gran serpiente de luz que serpenteó por las colinas y como un fulgor amoroso volvió las piedras doradas. La tercera se la dijo a Amaya y en ella a todas las personas del mundo. Nada más decirla su cuerpo ajado por la edad se fue haciendo transparente y nació de su corazón una luz violeta, parecida a una llama. Pronto fue hoguera que convirtió a Trokas en un *Basajaun*. Peludo y sonriente, con miraba amable y salvaje, descomunal, abrazó a Amaya y tras hacerle una reverencia echó a correr montaña abajo. El caballo relinchaba asustado, mientras la chica asombrada sujetaba las riendas y agitaba los brazos en señal de despedida: –Buena vida nueva Trokas. Ahora cuidarás del bosque.

Al regresar a la aldea nadie creyó la historia de Amaya. Alguno comentó que los sobrinos de Trokas se lo habían llevado a la ciudad, porque ya no se valía por sí mismo. Y eso les dio a entender a todos que era un delirio, pero ella sigue mirando al bosque y sabe que se volverán a ver. Sólo queda un detalle. ¿Qué tres palabras sembró? No esperen grandes novedades. Son vocablos sencillos. Al cielo dijo: "Horizonte", a la tierra: "Amor" y a los hombres "Virtud". Te lo avisé. Son sólo palabras cualquiera. Lo que importa no es la palabra que se usa, sino decirla con verdad, corazón, intención, ocasión y plenitud.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Carmen Parra

La condena del cielo

Laura Zúñiga Orta

Me lo pidió el Grande, ¿comprendes? No le puedo fallar. Él nunca se equivoca. Todo lo ve porque sus ojos son una porción de las estrellas. Sabe leerlas, interpretar sus mensajes, castigar a quien las traiciona. ¿Crees que comete errores? Imposible. En el cielo está escrita la verdad absoluta. Y el Grande es dueño del cielo: su poder viene del sol. Si los planetas se rinden ante el sol, ¿quién soy yo para oponerme a los designios de su hijo?

Los sacrificios son necesarios. Eso lo comprendí con el Grande. Tú, necia, ya deberías saberlo. Si queremos disfrutar la era de acuario la ofrenda debe ser especial. Esta transición es muy delicada. Los planetas convulsionan el mapa infinito. Cambian de casa, silenciosos. Tuercen el destino de los hombres. Los astros no mienten. Tampoco miente el Grande. ¿Cómo te atreves a negarle lo que pide?

Soy incapaz de contradecir a alguien. Mucho menos a él, que es hijo del sol. ¿Con qué autoridad lo haría? Mira en rededor: se lo debemos todo. Antes de él éramos nada. Pobres entre los pobres. ¿Acaso olvidaste la mordedura del hambre? ¿Ya no recuerdas tu cuerpo devorándose a falta de pan? Mala memoria la tuya, niña.

No hay escapatoria, entiéndelo. El destino está escrito allá arriba, en esa hoja negra herida de luces. ¿Piensas que papi no buscó otros caminos? Tú sí te equivocas. Recé hasta el cansancio al dios de mis padres. Hablé en el templo durante horas que engendraron meses. Hice penitencia. Ayuné, prometí, me arrodillé. Fue inútil. Ese dios es sordo. Seco y duro como las piedras. No sirve en lo absoluto.

Nos parecemos ese dios y yo. Tampoco sirvo. Culpa mía: nací débil, torpe… nací tauro. Pusilánime y derrotado desde el primer llanto. Hundido en la tierra por voluntad de Venus, planeta maldito. Si hubiera

nacido antes, apenas unos días antes, habría sido protegido por Marte. Sería guerrero. Podría salvarte. Intentaría hacerlo. Me crees, ¿verdad?

Yo vine al mundo con los ojos abiertos, mi niña. Como si buscara el futuro en una cueva. A tientas. Sin esperanza. Las estrellas ya habían decretado cómo sería mi vida. Entonces apareció el Grande. Dichoso el día en que tu madre lo encontró pidiendo limosna afuera del templo. Sólo alguien como ella, escorpión puro, podía atreverse a mirarle la cara, a levantarlo de la podredumbre.

Lo llevó a esa casucha inmunda en la que nos moríamos de hambre. Me negué a que viviera con nosotros, pero al final cedí. Es lo único que sé hacer bien. Además, ¿cómo oponerme? Yo era nadie. Sólo un puñado de huesos. Un costal de polvo similar al dios indiferente de los míos.

Sucio, jorobado, sin dientes, así llegó el Grande. De eso sí debes acordarte. Entre tu madre y yo lo bañamos, le cortamos el cabello, lo dejamos dormir. Fuimos buenos con él. Tú jugabas sentada en sus rodillas. Le ofrecí mi hambre. Le regalé mi silla para que se sentara a tomar el sol. Luego supe que ésa fue nuestra primera ofrenda. Consolar al Grande nos hizo dignos de su protección. El hijo del sol sí puede vencer a Venus. ¿No ves qué afortunados somos?

Se recuperó rápidamente. Una mañana no lo reconocimos. Rejuveneció: tenía dientes, la espalda recta, el cabello negro. Dos abismos bajo las cejas. Pidió ropa que tardé una semana en conseguir. Robé para poder alimentarlo. No me quejo: ha valido la pena. Él, agradecido, magnánimo, preguntó a las estrellas nuestro porvenir. No quiso abandonarnos: seríamos acuchillados por el desastre y eligió ser nuestro escudo.

¿Crees que hubiera conseguido esto sin el apoyo del Grande? No, hija mía, no. Las estrellas nos condenan, los planetas nos condenan. Nuestro actual bienestar es obra del hijo del sol. Él gobierna la luz de los astros. Cambió sus órbitas para regalarnos el mundo.

Necesitaba energía para detener la influencia de Saturno, cuyos anillos me paralizaban. Pidió un segundo sacrificio. Era simple: quiso gozar de tu madre. Acepté sin dudar. ¿No hubiera sido estúpido rechazar su ayuda? El Grande fue muy considerado. Tomó a mi mujer delante de mí. Me pidió permiso para tocarla. Para hablarle al oído. Para meterle entre las piernas un puñado de arroz. Para sacar de su ano un racimo de uvas. Para quemarle los senos con la llama de una vela.

Tu madre se entregó por nosotros. Por ti, por mí, por tus hermanos. Soportó la prueba y salió fortalecida. Iluminada como quien se traga el firmamento. Sé que hubiera preferido conocer antes al Grande. Que ustedes, mis hijos, fueran nietos del sol, inmunes a Saturno. Pero también sé que esa noche de luna nueva me perdonó ser un hombre derrotado. ¿Sabrás tú perdonarme?

Después conocimos la prosperidad. Con el Grande aprendí a ganar dinero, mucho; a hacer negocios, a obtener siempre un beneficio. Construí esta casa y la amueblé con lujo. Dejamos de ser pordioseros. Tu madre volvió a sonreír. A ser tan cariñosa como antes de que nos alcanzara la ruina. Escribimos lo que nos dio la gana en la hoja del cielo. Se lo debemos a él, ¿no lo ves?

Hoy los vecinos me respetan. Me dicen "señor"; ya no soy "nadie". Estrechan mi mano y bajan la mirada. Piden mi consejo para incrementar sus bienes. Quieren hacer tratos conmigo. ¿Crees que hubiera conseguido esto sin el apoyo del Grande? No, hija mía, no. Las estrellas nos condenan, los planetas nos condenan. Nuestro actual bienestar es obra del hijo del sol. Él gobierna la luz de los astros. Cambió sus órbitas para regalarnos el mundo. Lo sigue haciendo porque nos ama.

Él pelea y sabe ganar. No deseo conocer su furia. Quiero que entremos limpios a la era de acuario. Te encantará. Dicen las estrellas que será una época de paz, tranquila como tus sueños. Seremos felices, pero requerimos un tercer sacrificio… El Grande quiere gozar de ti, ¿cómo negarme? El futuro pende de un rayo de luz.

No llores. ¿Quieres reclamar a alguien? Maldice a Saturno por encarcelarme. Escupe a Venus por hacerme débil. Del cielo es la culpa. Ahí está escrita, desde hace milenios, tu misión. Viniste al mundo para salvar a tu familia. Para evitarnos el horror. Resígnate: jamás serás amada por nadie más que nosotros. Eres la luna: sólo puedes reflejar la luz del sol.

Dije que basta de lágrimas. A fin de cuentas, la culpa es también tuya. Naciste hermosa, naciste estúpida, naciste cáncer. Abierta y penetrada desde el primer llanto. Si hubieras esperado unos días, apenas unos días, tendrías la fuerza del sol. Serías libre. Pero te empeñaste en desgarrar a tu madre antes de tiempo. Paga las consecuencias y acepta tu destino. Te condena el cielo, no yo.

Me lo pidió el Grande y no le voy a fallar. Llegarás a él adornada con flores. Con la vista en el suelo, como corresponde. Te gustará estar bajo su cuerpo, ya te lo dijo tu madre. Debes aprender a agradarle. A usar tu boquita para lamerlo como a él le gusta. A jalar suavemente su cabello mientras te somete al fuego. A guardar silencio cuando te monte. Si ve una lágrima lo harás enojar. ¿Quieres ver morir a tus hermanos? ¿Vivir otra vez en la miseria? ¿Perderte la era de acuario?

Así está mejor. Límpiate la cara y siéntate aquí, a mi lado. Se nos ha hecho tarde. Tu madre debe estar impaciente. ¿La escuchas detrás de la puerta? Acuéstate. No tengas miedo. Jamás permitiría que te pasara algo malo. Te daré la lección final. El Grande me pidió a mi hija convertida en mujer y no le voy a fallar. Acuéstate bien. Te enseñaré a tocar. Te enseñaré a besar. A usar esos senos tan lindos para ganar la voluntad del hijo del sol. Serás una mujer preciosa. Y yo siempre seré tu papá.



Manzana Amarilla en bolsa (2012)
Óleo sobre lino / 130 x 130 cm.

Antonio Sobarzo

Hiperrealista

Antonio Sobarzo es un pintor hiperrealista de origen chileno, radicado en México desde 1993; ha realizado exposiciones colectivas e individuales, en España, Puerto Rico, México y Chile, desde 1985 hasta la fecha; ha realizado estudios de pintura en la Universidad de Chile, en México ha concluido estudios de Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México en la Academia de San Carlos.

Su última exposición individual, titulada "la Presencia de las cosas", fue realizada en diciembre de 2011 en la Fundación Arturo Herrera Cabañas en la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

Ha impartido docencia en la Escuela de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda", perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes, en México; también en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México, y actualmente imparte docencia en las cátedras de Pintura y Dibujo en la Universidad Iberoamericana.

Su obra ha evolucionado estéticamente desde un expresionismo preocupado por la noción de sacrificio y por la poesía como tema de su obra hasta la mezcla de diferentes sintaxis dentro de una posición relativizadora y posmoderna de los lenguajes artísticos, en donde el discurso es la forma por la cual la obra se configura como expresión de su autor en la cita de obras clásicas y del empleo de lenguajes que vienen del pop o de un sutil kitsch que se entrelaza en un discurso marcado por las pasiones de la vida cotidiana y los amores, del dolor y los sentimientos encontrados en la experiencia del vivir.

Actualmente trabaja en las cosas, los objetos simples que en la mirada se cargan de poesía, cuya simplicidad busca aproximarse lo mas posible a aprehender el objeto y reflejar su belleza en el hiperrealismo.



La vida del instante (2010)
Óleo sobre lino / 140 x 140 cm.



Delicadeza (2015)
Óleo sobre lino / 110 x 130 cm.



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Nicolás Moreno

Sombra del árbol de la noche

Nueva narrativa británica de fantasmas y portentos
Compilación de Adriana Díaz Enciso

Glenda Castillo

Resumen:

La autora detalla las características del género literario *weird fiction* para destacar la relevancia y contenido de la compilación de cuentos de ficción *weird* publicada por la escritora y traductora Adriana Díaz Enciso. El fin del texto es animar a la audiencia a leer el libro.

Palabras clave

narración, ultramundano, ficción, fantasía, terror

En México, el subgénero anglo *weird fiction* o *ficción weird* se dispersa entre horrores tormentosos, espectros macabros y quimeras seductoras; es decir, entre todo lo que cabe en la narrativa del misterio, el terror y lo fantástico. En 1927, H. P. Lovecraft dedicó el primer gran ensayo a estas narraciones y hasta hoy, tanto en su idioma como en el nuestro, es difícil definirlas con precisión porque habitan los límites de lo ultramundano. Sin embargo, a fuerza de leer el género, puede distinguírsele pues apunta a lo inusual e incierto

a través de una amalgama de elementos sobrenaturales y cotidianos, a veces tan terrenales que pueden ser incluso científicos, por lo que se aleja de las historias tradicionales de fantasmas, aunque no deje de atrapar al lector en una perturbadora oscuridad.

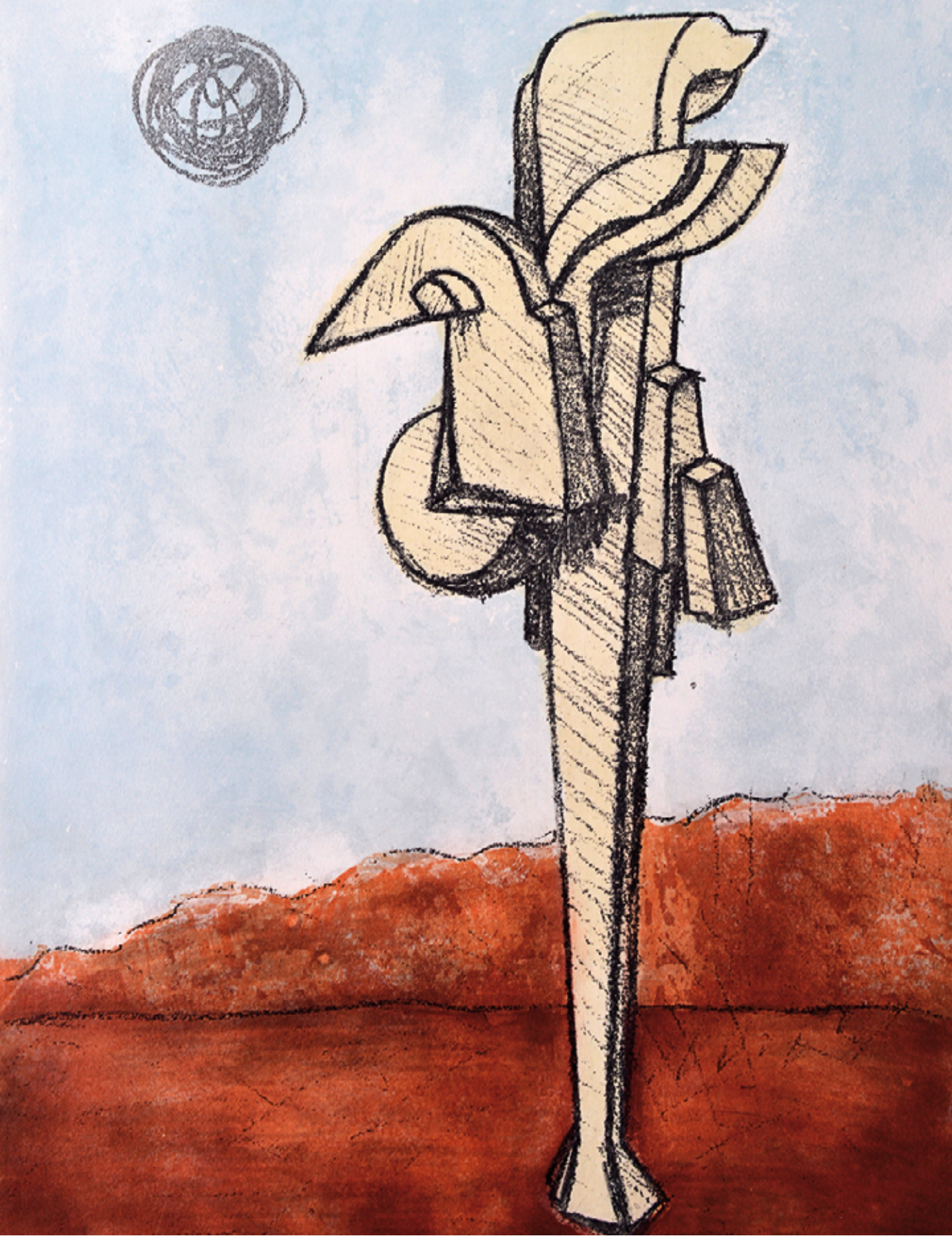
Lo que más atrae de estas ficciones son las atmósferas que rodean las pequeñas suspensiones en el espacio-tiempo de lo "normal' –para cuya construcción siguen de cerca la tradición fantástica y de terror–, las cuales crean un mundo posible, casi idéntico al real, pero inestable. Lo mismo sucede con otros elementos como objetos, personajes y lugares, que no se develan por completo (a menudo es su naturaleza lo que permanece en estado nebuloso). Es como si estas historias mostraran que al menor descuido la realidad puede sorprendernos con alguna incongruencia, al tiempo que nos recuerdan incisivamente que todo es posible en tanto no sepamos precisamente todo de este mundo (y claro, que quizá nunca lo lleguemos a saber).

Vamos, que la *ficción weird* engancha desde el conocimiento y la lógica, porque lo sobrenatural cabe en lo conocido y lo tangible. Desde luego, no todas las historias lo consiguen; por eso sorprende *Sombra del árbol de la noche. Nueva narrativa británica de fantasmas y portentos*, libro compilado por Adriana Díaz Enciso, que reúne 12 cuentos traducidos también por Adriana, quien es poeta, narradora, ensayista, guionista y letrista mexicana radicada en Inglaterra.

La compilación viene de un intelecto experto en *weird fiction*, pero también de esa víscera que se acelera y entusiasma por lo extraño y sus consecuencias. En su presentación, Adriana habla con mucha claridad sobre el género, pero también del proceso y los criterios de selección de cada cuento que, en conjunto, clarifican el panorama respecto a la *ficción weird* británica contemporánea, lo que hace más difícil aún descartar alguno de los cuentos incluidos.

Se trata de historias en torno a personajes, lugares, eventos y objetos –como en muchos cuentos de terror y fantasía– que recuperan temores ancestrales: a la muerte, a las brujas, a los espectros, a la guerra y más, pero todas narradas en un tiempo menos remoto que las narraciones clásicas. El lector transita por viejísimas abadías pero también por zonas netamente industriales, enfrenta personajes siniestros y humanos temibles, conoce lugares secretos y dimensiones alternas, vive sucesos extraordinarios y todo aquello que se esconde en cualquier vuelta de la esquina, rincón de casa o doblez de tiempo; narraciones que, en la primera impresión, discurren por lo normal, pero que ante cualquier pestañeo hacen al lector girar en alguna calle equivocada de su propia mente para guiarlo a parajes donde habitan los pensamientos y emociones de los protagonistas de estos relatos.

Es como si estas historias mostraran que al menor descuido la realidad puede sorprendernos con alguna incongruencia, al tiempo que nos recuerdan incisivamente que todo es posible en tanto no sepamos precisamente todo de este mundo (y claro, que quizá nunca lo lleguemos a saber).



Taller de producción gráfica Caracol Púrpura: Sebastián

Los prólogos de Borges o las filiaciones literarias

Celene García

Resumen:

Se comenta el prólogo de Borges a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, con el fin de observar de qué manera el autor construye una visión viva, polifónica y antinacionalista de la literatura, a través de la creación de filiaciones literarias.

Palabras clave

ficción, polifonía, prólogo, genealogía, traducción

Tanto se ha escrito acerca del *boom* latinoamericano que pareciera un tema agotado, pero esta imagen del exceso sería válida también para otros aspectos de nuestras vidas, pues las realidades virtuales han puesto a la vista un cúmulo de datos que no pueden ingerirse en su conjunto. Considero válido plantear la necesidad de volver a leer como la raíz del ejercicio crítico. Aquí, comentaré un prólogo de Borges, con el fin de observar de qué manera el autor construye una visión viva, polifónica y antinacionalista de la literatura a través de la creación de filiaciones literarias.

Ahora bien, planteo un análisis de los prólogos no por un mero gusto exegético, sino porque hay aspectos de la literatura hispanoamericana que hace falta estudiar con mayor detalle: por un lado valdría la pena hacer una historia de nuestras literaturas mucho más apegada a los medios de difusión, revistas y periódicos literarios que se publicaron a lo largo y ancho de nuestros países, puesto que las figuras de mayor renombre ya se han ganado un lugar preferencial entre los lectores, los estudiosos y los críticos, pero aún hay mucho por explorar.

Otro problema fundamental que ha estado sobre la mesa desde la época independentista, a principios del siglo XIX, es la tensa relación entre lo nacional y lo extranjero, lo propio y lo extraño. Dentro de este ámbito, resulta esclarecedor estudiar el sistema literario a la luz de las interacciones entre los actores que lo conforman, en direcciones tanto centrípetas como centrífugas. Los materiales más relevantes para llevar a cabo este análisis son: las reseñas literarias, las traducciones, los ensayos monográficos sobre autores provenientes del extranjero y los prólogos que suelen acompañar las novedades editoriales de otras regiones geográficas del mundo.

Dentro de este marco deseo ubicar el presente comentario. Entre las obras que ofrece la compilación del cuarto tomo de las obras completas editadas por Emecé, utilizaré el primer libro *Prólogos, con un "Prólogo" de prólogos*, cuyo título, por cierto, me recuerda el verso de Gertrude Stein en su libro *Tender Buttons* (1914): "A rose is a rose is a rose", pues se trata de una redundancia aparentemente simple pero cuya repetición obliga a pensar en la naturaleza profunda de la rosa y, en este caso, de los prólogos, al mismo tiempo que evidencia la inexactitud de toda definición.

Se ha insistido en que Borges puede insertarse en la tradición literaria europea, tal como lo hizo con entusiasmo Harold Bloom en su libro dedicado al canon occidental, pero no hay que olvidar ni la veta gauchesca de su primera época literaria ni el grupo de prólogos dedicados a los autores del Sur; por ejemplo, José Hernández, Macedonio Fernández, Nora Lange, Alberto Gerchunoff, Roberto Godel y otros. Entre los escritores de lengua inglesa cuya obra prologa Borges cabe resaltar a Ray Bradbury, Wilkie Collins, Edward Gibbon, Francis Bret Hart, Henry James, Lewis Carroll, Herman Melville, William Shakespeare y Walt Whitman. Es evidente: junto a

los nombres universales, hay otros de menor renombre, lo que revela una visión viva de la literatura.

Cuando Borges escribe un prólogo, ofrece el complejo escenario de sus lecturas, como si quisiera poner en orden los múltiples diálogos que los autores entablan entre sí. De esta manera, el prólogo sirve no sólo para presentar a un autor y obra en particular, sino para trazar una filiación, hacia el pasado o hacia el futuro: concibe la literatura en su polifonía. Tomaré como ejemplo el prólogo a las *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury, pues ahí se esboza una genealogía de textos de ciencia ficción inspirados en el tema de la conquista del espacio; entre los más antiguos, Luciano de Samosata describió a los selenitas en *Historia verídica*; luego destaca la poética idea de Ludovico Ariosto (siglo XVI) de que todo lo que se pierde en la tierra se va a la luna. Posteriormente, a Borges le fascina la obra de Kepler *Somnium Astronomicum* (siglo XVII), narrada como la transcripción de un libro leído en sueños, que describe a las serpientes de la luna. Para Borges, los dos primeros relatos plantean el arquetipo de lo imposible, en tanto que para Kepler viajar a la luna es una posibilidad.

El *Somnium Astronomicum* sería algo así como el tatarabuelo de la ciencia ficción. De ahí se desprende el ejemplo de John Wilkins, con el explícito título *Descubrimiento de un mundo en la Luna, discurso tendiente a demostrar que puede haber otro mundo habitable en aquel planeta*, con el apéndice *Discurso sobre la posibilidad de una travesía*; su autor no duda que un mecanismo análogo algún día llevará al hombre a la luna. Una vez trazadas estas coordenadas, se ocupa de Bradbury, quien desarrolla el tema de la conquista y colonización de Marte, empresa que pierden los humanos y deja pensando a los lectores que "toda literatura es simbólica". Borges rememora también a Wells y a Poe y se desentiende de Lovecraft, en el hilo sin fin de una posdata.

[…] a Borges le fascina la obra de Kepler *Somnium Astronomicum* (siglo XVII), narrada como la transcripción de un libro leído en sueños, que describe a las serpientes de la luna.

Bibliografía

Jorge Luis Borges, *Obras Completas (1975-1988)*. t. 4, Emecé Editores: Buenos Aires, 2005.



Ángel Martínez Martínez

Materia, la maquina de Dios

Luis Rius Caso

En la elección de modelos mecánicos (interiores de motores y maquinarias diversas) y en el acercamiento a lellos a manera de vistas aéreas de paisajes urbanos, que sé que dotan de ánima sin lo humano y que sin embargo lo encarnan… Estas obras buscan conciliar tecnología y humanismo, oponiéndose con ello a las clásicas dicotomías que contrastan lo tecnológico y lo espiritual o progreso material y humanización, propias de los "modernismos del Sur" y de visiones espiritualistas.

Ángel Martínez Martínez encontró su vocación por la pintura a los ocho años. En 1993, a los 18 años, recibió el Premio Nacional de Pintura en el XIII Encuentro Nacional de Arte Joven en México. Cuenta con 26 muestras en México, EUA y España, 110 colectivas en América, Asia y Europa. Obtuvo Mención especial Premio Nacional de la Juventud (1996), becario del Fondo para la Cultura y las Artes (1994-95). Una sala de Casa de Cultura de Ixtapaluca lleva su nombre. Mereció Premio-Beca de Residencia Artística del Vermont Studio Center en EUA (2002). Colecciona en México, Perú, China e Italia. Los maestros Teresa del Conde, Walther Boelsterly, Frank Stella, Karel Appel, Raul Anguiano, han elogiado su obra.

Monumento ayer y hoy (2010)
Óleo sobre madera/ 120 x 80 cm.





Civilización (2018)
Acrílico y oleo sobre lino/ 300 x 500 cm



Humareda (2014)
Óleo sobre lona/ 100 X 80 cm

Dolores del Río
la diva de Durango

Vivianne Thirion

Resumen:

Un recorrido a vuelo de pájaro por la vida y obra de un icono del cine nacional, que triunfó en el Hollywood de los años 30 del pasado siglo y fortaleció la Época de Oro del cine mexicano. Conformó y fue parte del inconsciente colectivo de un México en construcción; contribuyó así a la identidad nacional y proyectó al mundo una imagen imborrable de lo que somos. Es ejemplo de superación, profesionalismo, mexicanidad y tesón. No claudicó en sus metas por embates profesionales ni situaciones personales.

Palabras clave

cinematográfico, latino, revolución, hollywood, personaje

El coloquio

Sabido es que "En México caben muchos Méxicos"; para efectos operativos, al territorio nacional se le ha dividido en regiones; la que comprende a los estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas, es llamada Noreste.

Recientemente (en marzo de 2019) se llevó a cabo el primer Coloquio de Mujeres del Noreste con sede en la ciudad de Durango capital, convocado por la Secretaría de Cultura del estado y promovido por el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste. Entre sus objetivos, tiene hacer visibles los trabajos, obras e ideas generados por y sobre mujeres de esa parte del país; crear vínculos e intercambiar diálogos e ideas sobre la cultura de nuestro tiempo entre personas e instituciones, a fin de fortalecer al género femenino, valorando sus aportes en el campo del arte, ciencia, cultura e historia; buscando, entre otras cosas, hacerse más visible que la cultura masculina que ha pretendido dominarlas. Si bien es cierto que ya se han generado algunos cambios, se pugna por elevar y equilibrar el humanismo y la conciencia social de ambos géneros.

Como duranguense, aunque radicada en la Ciudad de México, presenté una ponencia sobre Dolores del Río: la diva de Durango, personaje notable de la cinematografía en la primera mitad del siglo XX, quien ha dejado un importante patrimonio artístico dentro y fuera de nuestras fronteras. Impactó Hollywood en los años 20, se proyectó a sí misma y a México en el mundo, abriendo brecha para el talento latino; enriqueció al cine nacional en la Época de Oro y dejó un legado notable no sólo de numerosas películas, series radiofónicas y televisivas, sino también una relevante gestión cultural por su gremio y los valores mexicanos, cuyos frutos continúan hasta nuestros días. Su vida verdaderamente es de película y alguien debería estar ya haciendo su biografía filmada.

Es mi interés que las nuevas generaciones la conozcan, la valoren, y que su tesón y éxitos sirvan de modelo para persistir en el logro de sueños y metas. La juventud requiere de ejemplos para traspasar límites, e inspiración para perseguir sus ideales, esto sin perder identidad y saber aprovechar las facilidades que ahora el mundo y las TIC's nos ofrecen.

El decálogo

La vida de esta notable mexicana y su obra son tan amplias que se opta por contarlas a través de un decálogo cuyos ítems inician con la letra D:

1. D inicial de su nombre propio: María de los Dolores Asúnsolo y López Negrete de Martínez del Río.
2. D de su lugar de origen: Durango, Durango, México.
3. D del hombre que le cambia el destino: Doroteo Arango.
4. D de Danza, una de sus pasiones.
5. D toda una Dama por herencia y educación.
6. D Diva por derecho propio.
7. D por David Ramón, su apasionado biógrafo.
8. D su única superstición: aparecer Descalza en pantalla.
9. D fue estudiosa, perfeccionista, Diligente y versátil.
10. D como las estrellas, Distante.

1. Este nombre tan largo y rimbombante corresponde a familias de alcurnia tanto por parte de padre como de madre, ambas pertenecían a la "aristocracia porfiriana" de principios del siglo XX, a esto se suman los apellidos de su ilustre marido, descendiente de acaudalados hacendados de la época; no obstante, opta por el nombre artístico de: Dolores del Río, tomando el apellido de su primer esposo, el que conserva como homenaje a éste hasta su muerte.

2. Lugar de origen, la ciudad de Durango, nació en 1904, había confusión en la fecha, entre éste y el de 1906, aunque en una entrevista ella misma comenta que elige quedarse con el año 1904, tal vez para cuadrar fechas con acontecimientos relevantes en su vida; en esta ciudad aún quedan vestigios de su casa materna, ubicada en el centro histórico y donde actualmente hay algunas esculturas y placas que la conmemoran.

3. ¡Hay viene! ¡Hay viene! ¡Hay viene Pancho Villa!… Se escuchaba esta exclamación a principios de la Revolución Mexicana, cuando el Centauro del Norte llegaba a su también tierra natal haciendo justicia social, la gente corría a esconderse donde podía, sobre todo quienes debían o tenían algo que les quitaran. Fue el caso de su familia, el padre, el señor Asúnsolo, entonces director del Banco de Durango, salió huyendo hacia Estados Unidos, su madre, doña Antonia (su compañera, gestora y soporte emocional el resto de su vida), por la noche la despierta intempestivamente, vistiéndola con la ropa de la hija de la sirvienta (tenía apenas seis añitos); ambas, con vestimenta humilde, logran subir al último tren que sale de la estación con destino a la Ciudad de Mexico, donde su tío, el entonces presidente Francisco I. Madero, podría protegerlas. Además, la familia de Dolores tenía una cuenta pendiente con Doroteo Arango, peón de la hacienda de Santa Lucía, propiedad de uno de los López Negrete, quien había intentado hacer valer la infame costumbre llamada "derecho de pernada", lo que significa dormir con la novia antes que el esposo en la noche de bodas, y había tratado de consumar por la fuerza este supuesto derecho con la hermana de Doroteo, quien al enterarse ataca al agresor y sale huyendo pero jura matar a cualquier López Negrete que se cruce en su camino. Es por ello que Doroteo, ya convertido en Pancho Villa, le cambia la vida a Dolores.

¿Qué hubiera sido de ella si se queda como señorita de sociedad en la lejana e incipiente ciudad de provincia?

4. Ya en la Ciudad de México, ingresa a estudiar en un colegio de monjas francesas donde sufre una especie de bulling por el color apiñonado de su piel, que contrastaba con los pálidos rostros de sus condiscípulas; en la adolescencia, su madre la lleva al ballet, a una presentación nada menos que de Anna Pávlova, Dolores queda impresionada por la belleza, destreza y encanto de la prima ballerina rusa; este acontecimiento se ve reforzado cuando tiene otro encuentro similar con una bailarina de flamenco apodada la Argentinita. A partir de ese momento insiste a su madre hasta que ésta, para subir su autoestima, la inscribe en una academia de danza flamenca y clásica, donde es alumna aventajada, ahí participa en festivales de señoritas de sociedad a beneficio de causas nobles; es así como conoce al que sería

su primer marido, hombre de mundo, pianista destacado de gran cultura: Jaime Martínez del Río, perteneciente a la gran sociedad del México de entonces; él la corteja y deslumbra con sus viajes y conocimientos. Aunque ella acababa de cumplir 15 años, la madre concede el permiso para que se casen, el novio le lleva alrededor de 16 a18 años, pero se le consideraba un buen partido que no podía dejarse pasar.

Dolores logra hacer un estilo propio de baile con el que cuenta historias a través del cuerpo y el ritmo, lo cual mostrará después al mundo en sus películas musicales. La danza fue una de sus grandes pasiones, de no haber hecho cine, ella seguramente seguiría ese camino.

5. Por su herencia y educación, siempre prudente, elegante, diplomática y con una gran presencia que justificaba diciendo sencillamente: "Eso sale de adentro". Saltó de las notas de sociales a la farándula sin perder el estilo, siempre fue toda una dama.

6. ¿Qué se necesita para ser una diva?, seguramente un buen manager, promoción, suerte…, pero sin duda personalidad, temperamento, belleza y encanto especial, ser atractiva para las masas; en suma, deseada y admirada por muchos, influir en la moda, en la sociedad, en el arte, es decir dejar huella, Dolores del Río fue todo eso y más.

En aquella época, la fotografía estaba en su apogeo como un arte nuevo, su rostro, considerado perfecto, fue uno de los más fotografiados, esculpidos y pintados en su plenitud artística por los artistas de la lente, los cinceles y pinceles más destacados. "…Dolores del Río es la mujer más bella que ha puesto un pie en Hollywood", opinó Marlene Dietrich, actriz alemana; "Dos cosas bellas hay en el mundo, el Taj-Mahal y Dolores del Río", Bernard Shaw, dramaturgo, crítico y polemista irlandés.

Dolores del Río y María Félix, dos de las grandes divas cinematográficas de México, coincidieron en tiempo y espacio, sin embargo fueron pocas las ocasiones en las que se reunieron por asuntos laborales, se conocieron en persona en la filmación de la película mexicana La Cucaracha, filmada en Durango en 1958, donde sostienen un duelo de actuación por los amores de un hombre (Pedro Armendariz), esta película fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Venecia; posteriormente, dentro del grupo Rosa Mexicano, recaudan fondos con otros artistas notables de la época a fin de mejorar la casa del actor y fundar la estancia infantil de la ANDA, que hasta la fecha lleva el nombre de Dolores del Río, en esa ocasión María Félix brinda un apoyo entusiasta al proyecto aprovechando su posición, fama y relaciones. Otro momento notable que las une es el estreno de la obra teatral: Orquídeas a la luz de la luna, en la Ciudad de México, en donde son invitadas por el autor, diplomático y connotado literato Carlos Fuentes, perteneciente al llamado *boom* latinoamericano; el drama aborda el ocaso de dos divas –aunque no menciona sus nombres completos y nunca las alude directamente–, sin embargo el tratamiento y los diálogos de los personajes son burdos; esto, aunado a un confuso y grotesco final agravado por el hecho de que ambos personajes principales son representados por travestis (segu-

ramente una obra fuera de su tiempo), hace que la puesta en escena sea mal recibida; como respuesta, las divas de carne y hueso rompieron para siempre su amistad con el prestigiado autor y ambas declararon públicamente su disgusto y desacuerdo.

7. Su biógrafo más entusiasta, David Ramón, agrega otra contundente D a la diva, se trata de todo un personaje en sí mismo: escritor, crítico, investigador cinematográfico, catedrático universitario y director del FIC Gay de la UNAM. Tardó diez años en escribir la crónica de la vida de la ilustre duranguense en tres volúmenes: Historia de un rostro, publicada primero por la Universidad Nacional Autónoma de México, después por la revista Clío y reeditada mas tarde por Era Ediciones, al momento dicha biografía se encuentra agotada por completo.

8. De las siete películas que hizo en México durante los años 40's con la famosa trilogía creativa –Emilio, el Indio Fernández como director; Gabriel Figueroa, cinefotógrafo y director de fotografía; y Mauricio Magdaleno, guionista–, en algún momento la diva hizo esta mención: "…el Indio aseguraba que era tan importante hacer close up (primer plano) a mi rostro como a mis pies", sorprendida, ella reflexionó al respecto y se dio cuenta que en efecto, algunas películas de su repertorio en donde aparecen sus pies descalzos habían sido un éxito de crítica y taquilla; por lo que no dudo en asegurar después: "si alguna superstición tengo, es ésa". Las siguientes palabras muestran su personalidad: "…Me quité pieles y diamantes, zapatos de raso y collares de perlas; todo lo canjeé por el rebozo y los pies descalzos".

9. Fue una gran promotora cultural. Impulsó el Festival de Cine en San Sebastián, España, y el de Cannes, Francia; fue la primera mujer en ser miembro de su jurado. Es fundadora del Festival Internacional Cervantino (FIC), uno de los cinco más importantes del mundo, que reúne lo mejor de las artes anualmente en Guanajuato, México; ocupó su presidencia en el primer patronato e invitó continuamente a personalidades como la reina Isabel primera y el príncipe Felipe de Inglaterra para proyectar la riqueza y potencia cultural de México. También fundó la casa del actor y la estancia infantil que llevan su nombre y continúan prestando servicios a los agremiados de la Asociación Nacional de Actores (ANDA).

10. "La encantadora de cámaras", "La diva, siempre elegante, bella y distante", descripción en palabras de Adela Fernández, hija de el Indio, quien la conoció desde chica. En su recuerdo, año con año le monta un altar de muertos en el mes de noviembre en la casa fortaleza de su padre, en el barrio de Coyoacán. Comentaba también que desde que emprendían los preparativos para el montaje de los altares, la pieza destinada a Dolores del Río comenzaba a emanar el perfume inconfundible que anunciaba su presencia.

Su vida, su historia

Dolores del Río, la diva de Durango, realizó una impresionante carrera cinematográfica en Hollywood, pasó con



éxito del cine silente al sonoro. Participó aproximadamente en 60 películas, documentales y series de radio y televisión. Compró, tradujo, produjo y actuó en diez obras de teatro de alto nivel, con exitosas temporadas y giras hasta 1970. Más que enumerar la lista de películas filmadas por nuestro personaje, me interesa señalar algunas relevantes por distintos motivos: Ramona, película silente cuyo tema musical cantó y grabó para la RCA, ésta le redituó grandes regalías por ser apreciada a nivel internacional, tema que a la fecha continúa escuchándose y que bailaron nuestros padres o abuelos (1928, Estados Unidos); Evangelina (1929, Estados Unidos), cinta antibélica inspirada en un hermoso poema de Wadsworth Longfellow, le dio muchas satisfacciones, está basada en un personaje real; Volando a Río es el musical que lanza a la fama a Fred Astaire y Ginge Rogers en 1933; y Madame Dubarry (Estados Unidos, 1934), filme con una mala crítica pero deslumbrante vestuario diseñado especialmente para ella por el entonces genio de la moda Orry Kelly, para quien Dolores fue el más perfecto maniquí.

Renació en su tierra e impulsó la Época de Oro del cine mexicano; una cinta emblemática es Flor Silvestre (México, 1943), escrita en servilletas y regalada por Emilio Fernández, un viernes de Dolores, día de su santo, ya que no tenía nada valioso para regalarle y presentarse al festejo; fue la primera película que rodó en México; otra memorable es María Candelaria (Xochimilco, México, 1943), drama rural Ilustración 9. María Candelaria, caracterización, 1943 profundamente nacionalista, premiada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes. No puedo dejar de mencionar Las abandonadas (México, 1944), situada en la etapa posrevolucionaria, con bella música de Manuel Esperón, tiene secuencias muy estéticas y emotivas que hacen de ella un clásico de nuestra cinematografía.

Dolores, como le gustaba que la llamaran sus amigos, fue migrante, dejó primero su lugar de nacimiento para educarse en la Ciudad de México y posteriormente abandonó el país por varios años. La dirigieron notables como su protector y eterno enamorado Edwin Carewe, John Ford, Fernando de Fuentes, Roberto Gabaldón e Ismael Rodríguez, entre muchos otros. Obtuvo tres premios Ariel como mejor actriz, más otro de Oro por trayectoria. El regreso a Hollywood de Lolita, en 1960, después de haber estado vetada por comunista, fue con la película Estrella de Fuego (Flamming Scare), protagonizada nada menos que por Elvis Presley, el Rey del rock and roll, en la cúspide de su carrera, a quien Dolores llegó a querer como un hijo verdadero, ella quien nunca concibió uno propio.

Su último rodaje, en 1977, fue Los hijos de Sánchez, con guion de Oscar Lewis, protagonizada con sus conacionales Anthony Quinn, Katy Jurado y Lucía Méndez, entre otros; lamentablemente dirigida por un inexperto director y productor Hall Bartlett, por lo que la cinta corrió con muy mala suerte y fue luego prohibida en México por el gobierno de entonces, por considerar que denigraba a los mexicanos.

Además de haber filmado en Hollywood y México, también grabó en Argentina, España, Italia y Reino Unido.

Despedida

Una lacónica esquela en los periódicos de circulación local con fecha 13 de abril de 1983, fue publicada por el gobierno de Durango, donde se notifica el fallecimiento de Dolores del Río en la ciudad de La Jolla, California, en los Estados Unidos, el 11 de abril de ese año. Sus cenizas fueron veladas en la ANDA, su casa de trabajo en la Ciudad de México, institución a la que ella aportó mucho para beneficio de sus colegas.

Yo me pregunto, a 100 años de su nacimiento (1904-2004) cuando apenas se realizaron algunos eventos conmemorativos, tanto en su ciudad natal como en otros lugares del país, y en estos años recientes y por venir, quién se ocupa de preservar el legado y la memoria de Dolores del Río. ¿A quién le toca? Dado que no tuvo hermanos ni hijos, sus familiares cercanos seguramente ya desaparecidos y, aunque proviene de una dinastía de notables como son los Bracho y los Asúnsolo, al parecer no hay alguna acción decidida ni evidente al respecto; salvo algún libro conmemorativo con sus muchas y hermosas fotografías, una exposición aislada realizada en Bellas Artes… A mi parecer, somos nosotros los duranguenses y sus autoridades políticas y culturales quienes deberíamos pugnar, rescatar, divulgar y valorar la obra de esta mexicana notable, por ejemplo con alguna fundación "Dolores del Río para niños y ancianos"; una digna cineteca duranguense que lleve su nombre, con ciclos de sus películas o un relevante festival cinematográfico; el emblemático Teatro Victoria, que a ella mucho gustaba y se alegró tanto por su remodelación, podría llevar su nombre muy decorosamente; una cátedra de actuación en las escuelas de arte dramático del mundo; hacer su casa museo; reeditar y actualizar su amplia biografía de tres tomos; también me gustaría que hubiera una permanente exposición de sus hermosas fotografías, trajes y objetos cercanos; en fin, hay mucho por hacer.

Es un orgullo para el pueblo mexicano tener a una mujer como ésta entre nuestros notables: "No me olviden, no me olviden" (decía ella en repetidas ocasiones), lo que me recuerda que un actor contemporáneo de Hollywood, al visitarla en sus últimos días, le prometió hacer lo que pudiera para que no la olvidaran, se sabe que durante mucho tiempo él firmó sus autógrafos con el nombre de Dolores del Río y al ser interrogado al respecto, sencillamente dijo: "Le prometí hacer lo que pudiera porque el mundo la recordara". ¿Nosotros qué podemos y queremos hacer hoy para no olvidarla y lograr que las nuevas generaciones la conozcan y valoren…?

Recientemente corre la noticia que la ciudad de Durango, su tierra natal, que cuenta con catorce esplendidos museos, está a punto de lograr el número quince dedicado a Dolores del Río, en la casa donde nació ¡Así sea! Pero insisto, queda mucho, mucho por hacer…

"Ahora comprendo el vínculo que existe
entre los vivos y los muertos.
Este lazo tiene un nombre: ETERNIDAD"
Adela Fernández

BIBLIOGRAFÍA

Aromas de Durango. *Cocina indígena y popular*, número 17, Dirección de Culturas Populares: México, 2015

De los Reyes y García Rojas, Aurelio. *Dolores del Río*, Grupo CONDUMEX: México, 1996.

Fernández, Adela. *Sabrosuras de la muerte. Comida para las Ánimas*. Editorial Aliento: México, 2005.

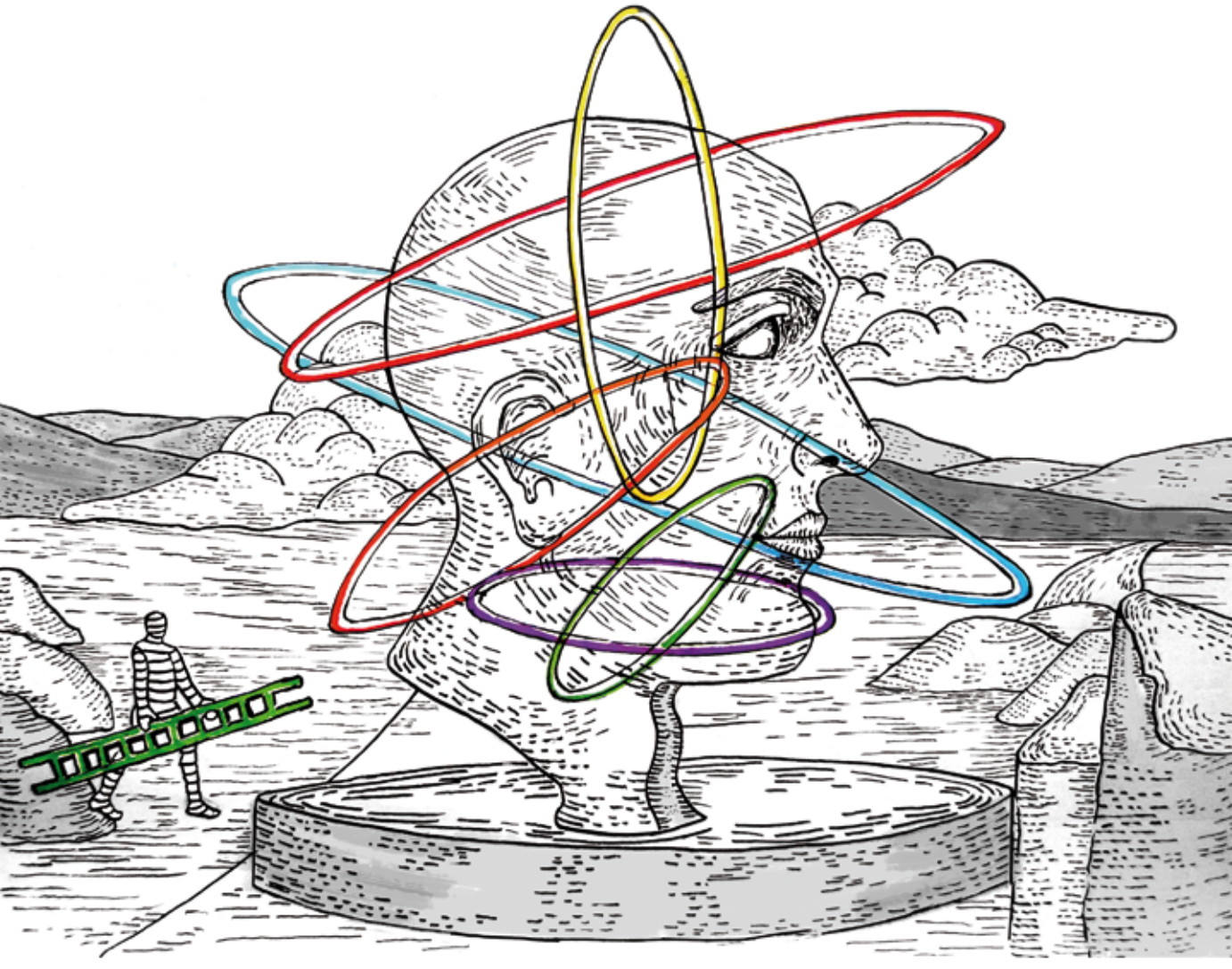
"La Mexicana divina. Dolores del Río", en revista *Somos*, 1 enero de 2002, año 12, núm. 215, Editorial Televisa: México.

Poniatowska, Elena. *Todo México*, tomo II, editorial Diana: México, 1993.

Ramón, David. *Dolores Del Río. Historia de un rostro*, UNAM, CCH Plantel Sur/DDF-Álvaro Obregón: México, 1993.

Raigosa Reyna, Pedro. *Luces, Cámara, Acción: El cine en Durango. El nacimiento de una nueva cultura. 1897-2015*, ICED, Durango, Durango: México, 2016.

Sergio Unzueta



Leticia Lafón





Autores

Elisa Buch nació en la ciudad de México. Es Licenciada en Sociología. Estudió la maestría en Letras Latinoamericanas en la UNAM. Ha publicado los libros de poesía: *Voces alzadas*, Instituto Mexiquense de Cultura (1994); *Quien se atreve,* Verdehalago (2003); *Acuentagotas*, Ediciones del Ermitaño (2006); *Cuando el sueño se va*, Agálmata ediciones (2016). Ha colaborado en las revistas *Karma*, *Castálida* y *Casa del Tiempo*, entre otras.

Mónica Daniela Albarrán Bernal. Egresada de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Uaeméx; ha participado en varios coloquios en Toluca, Monterrey y Veracruz. Actualmente es correctora de estilo en el periódico *Puntual* y en la *Revista Universitaria* de la Uaeméx.

Juan Carlos Vásquez Pérez. Maestro en estudios literarios por la UAEMéx; profesor de asignatura en la Facultad de Humanidades de la misma universidad. Su más reciente publicación es el artículo "El libro de los seres imaginarios, silva de varia lección", en la revista *Variaciones Borges* de la Universidad de Pittsburgh.

Felipe Vázquez. Poeta y crítico de literatura. Ha publicado tres libros de poesía: *Tokonoma* (1997), *Signo a-signo* (2001) y *El naufragio vertical* (2017); cuatro de crítica literaria: *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana* (1999), *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible* (2003), *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* (2010) y *Cazadores de invisible* (2013); y dos de varia invención: *De apocrypha ratio* (1997) y *Vitrina del anticuario* (1998). Obtuvo el Premio Nacional de Poesía CREA en 1987, el Premio Universitario de Poesía (UNAM) en 1988, el Premio Nacional de Poesía Miguel N. Lira en 1991, el Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen en 1999 y el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas en 2002.

María José Gallardo Rubio. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Sus intereses académicos se centran en la literatura hispanoamericana del siglo XX, estudios comparados, teoría del arte y traducción literaria. Ha colaborado en los periódicos *Primero Editores* y *Estampa Media*. Publicó "Bestiario profano" en el número 101 de *La Colmena*, revista de la UAEMéx.

Yolanda García Bustos. Licenciada en Arte y Patrimonio Cultural, investigadora científica social, conferencista, docente, cronista urbana y rural. Además escribe cuento, ensayo, relato y poesía. Imparte taller de crónica en varios espacios públicos y privados. Ha publicado varios libros, entre otros: *¡Viva me han de alimentar, no cuando me esté muriendo!,* editado por UACM, (2012); en edición de autor ha publicado: *De Gamio, un gigante, un príncipe y tres mamuts* (2013); *Sueños arrodillados* (2015) y *Musas, marketing o talento* (2017).

Layla AL-AZZAM. Mexicano-jordana, recibe la Beca de Excelencia-Mayor por parte del gobierno francés y realiza sus estudios en Artes del Espectáculo especialidad Cine y Audiovisual en Estrasburgo, Francia. Se traslada a París para realizar una maestría en Filosofía y crítica de las artes y de la cultura en la Universidad Paris VIII, la cual obtuvo con mención honorífica por la tesis *L'expérimentation en cinéma: un dialogue moderne entre art et science*. Bilingüe francés-español, domina también el portugués, lenguas en las que se ejerce en la crítica de arte. Recién ganadora del 9º concurso de crítica cinematográfica del FICUNAM por la publicación *De la sugestión figurativa y de la concomitancia discursiva en Titixe*.

Luis Garzón. Pintor y grabador mexicano, originario de Veracruz, fundador y director del Taller de producción gráfica Caracol Púrpura. Ha sido docente en el INBA, la Escuela Preparatoria Activa y CONACUR. En su trayectoria artística, en 1991, participó en el Taller de la Gráfica Popular y desde entonces ha montado 23 exposiciones individuales y más de cien colevtivas.

Gustavo Marín Flores. Nació bajo las lluvias tristes del verano y educado por el silencio en el colegio de las mil soledades, en el valle donde el Xinantécatl se corona de nieve y estrellas, asistió a varios talleres de la palabra y la lectura, fue vasallo de una veintena de empleadores, su vicio es la pintura y el dibujo. Obtuvo el segundo lugar de cuento del Premio Municipal de la Juventud convocado por el ayuntamiento de Toluca en 2017; actualmente es un simple trovador ambulante cortejando a los viajeros en los camiones y a los comensales en sus mesas de café, con su amor de toda la vida, la guitarra.

Marina Ruiz Rodríguez (1982). Poeta, performera y editora. Maestra en Producción Editorial por la UAEM. Lic. en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es directora de Astrolabio Editorial, editora de la Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra y Jefa de producción Editorial del IIHCS de la UAEM. Fue fundadora de la colectiva Las poetas del megáfono. Recibió una mención honorífica en el Concurso "Alfonsina Storni" de Mar del Plata, Argentina, 2007. Poemarios publicados: *Barcelona Istanbul*, 2018; *Tía Namencha*, Plaquette, 2015; *En nombre del silencio*, 2014; *Mirando hacia el sur*, 2012; *Con el cuerpo, también, temblando*, Linajes Editores, 2011; *La otra*, 2010, entre otros.

Mario Alberto Santoyo Rodriguez. Estudiante del Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Vallejo, donde toma el curso de creación literaria: Recre-arte, impartido por el Lic. Jesús Sánchez Moreno. Participante en el concurso José María Velasco, Pintura rural. En Guanajuato 2016. Seleccionado en el concurso juvenil: El arte contra la escasez del agua, con la obra "Teotihuacan, dioses líquidos", Estado de México 2017 y en exposiciones artísticas del concurso: La soledad en los jóvenes, Antara 2017. En la selección del 7o concurso "Aventura sobre rieles" de cuento breve. con el texto "De una noche" que formará parte de una antología y seleccionado finalista de la 3ra Jornada poética: Los amorosos hablan, tributo a Jaime Sabines 2019.

Uriel Delgado Méndez. Originario de Tlalnepantla de Baz, Estado de México. Estudió Administración de empresas en la Universidad Tecnológica de México y una maestría en administración de negocios y diplomado en *marketing* en la misma institución. Poeta desde temprana edad ha pasado por diversos talleres literarios entre ellos el taller de Alicia Reyes y la escuela de escritores de Eduardo Cerecedo. Fue alumno del poeta internacional Arturo Cordova Just. Ganador del concurso "Los símbolos patrios a nivel regional" (2002) y ganador del concurso UNITEC de poesía (2009). Publicó en la antología *Tierra de en medio* (2018), *La ciudad en los ojos* (2018), *Desde el lago* (2019). Fue destacado participante del premio Editorial Ariadna de poesía 2018, publicando en la antología del premio. Ha publicado en diversos suplementos culturales como "La jiribilla" del *Gráfico de Xalapa* y la revista en línea *Vuelo de Jaguar*. En 2019 publicó el poemario *Conjugando la muerte* con el sello editorial de Eterno femenino.

Samuel Pérez Ortega. Ha sido docente y promotor cultural en el ámbito de las artes escénicas, la literatura y la plástica. Coordina el taller de teatro del Centro Regional de Cultura de Toluca desde 1985. Actualmente es docente en el Centro de Actividades Culturales y en el Centro Cultural Universitario "Casa de las Diligencias" de la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha publicado cuento, poesía y caricatura en revistas, periódicos y suplementos culturales del Estado de México. Estudió la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Obed González, Ciudad de México, 1969. Ensayista y poeta. Incluido en la *Enciclopedia de la Literatura en México* y el *Diccionario de Escritores* de la UNAM. Obtuvo el Premio Accésit en el "Primer Premio de Investigación Cinematográfica, 2015", en el Festival de Cine de Málaga. Está en proceso de publicación el libro *La necesidad del fuego: Cine y literatura:*

el rock extraviado de un lustro de vanguardia en México y existencialismo en América Latina (1965-1970), en la editorial Galerías del alma. Ha publicado *Desde el polvo del Anáhuac a la tradición del páramo: Las visiones de Alfonso Reyes y Juan Rulfo en el cine mexicano (1930-2009)*, en el Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, España (2016) y *Poética de la calle: la cultura marginal del Oriente metropolitano dentro del rock y cine mexicanos (1985-1992)*, en el Instituto Mexiquense de Cultura (2014), entre otros.

Montserrat Varela Mejía. Estudió teatro en el Centro de Arte Dramático, A.C., fue becaria en la Fundación para las Letras Mexicanas y ganadora del Torneo de Historias Mínimas "José Mayoral" 2015. Ha publicado varios cuentos en diversas antologías. Su primer libro fue *Milagritos*, de editorial Cartopirata (2016). Publicó un cuento en la antología *Nadie ve, todos saben* de la UIA de León, Guanajuato (2018), poesía en la antología *Gotas y Hachazos* de la editorial española Páramo y cuento en la antología *Cuentos del Sótano* de Endora Ediciones (2019).

Heber Sidney Quijano Hernández. Maestro en humanidades, licenciado en letras latinoamericanas por la UAEMex, cuenta con tres diplomados. Ha recibido el Premio Internacional de Poesía "Gilberto Owen Estrada" 2006 y Presea Metepec 2014. Ha publicado tres poemarios y cinco pliegos de poesía, capítulos de libro y artículos académicos. Becario Conacyt y FOCAEM 2014-2015; Vocal en Comisión de Planeación PECDA Estado de México 2018-2019 y Festival de Artes Escénicas 2019. Fue locutor y productor en Uni Radio 99.7. Es Jefe del Departamento de Producción Editorial y docente en UAEMex y columnista de *Lector 24*.

Manuel Ferrero López del Moral. Escritor y narrador de León. Aprendiz de los pardales, hijo de los árboles y hermano de los ríos. Campana tocando al son de los tambores de la tierra y al ritmo de los rayos del sol. Cuenta sus cuentos con vocación de montaña. Como poeta y recitador afina con las gotas del rocío de la mañana y con el silencio de las estrellas. Su voz mezcla a partes iguales el misterio de la niebla y la claridad de lo sencillo. Toda su vida se resume en una sola palabra: ¡Oh!

Laura Zúñiga Orta es narradora y correctora de estilo editorial. En 2005 ganó la Beca de Invierno para Narrativa concedida por el Centro Toluqueño de Escritores, A. C., con la que escribió *No tiene nombre el paraíso*, novela editada por el CTE en 2007 y reeditada en 2008 por la SEP. Recibió el Premio Estatal de la Juventud 2010 en la modalidad de talento y fue becaria del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México en 2013, en la categoría Jóvenes Creadores. Está antologada en *Romper el hielo: novísimas escrituras al pie de un volcán* (Bonobos/ITESM, 2006); *Una ciudad tan bella* (Ayuntamiento de Toluca, 2015); *Los muertos no cuentan cuentos. Antología de narrativa joven del Estado de México* (GEM, 2015), y *Lados B 2015* (Nitro/Press, 2015).

Marco Antonio Castellanos Popoca nació en la Ciudad de México en 1979. Concluyó la Maestría en Artes Visuales en la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM. Cursó la Licenciatura en Diseño Gráfico en la Universidad del Valle de México. Actualmente es productor, docente y gestor activo. Distinguido en diecinueve Bienales de carácter nacional e internacional su obra hace referencia al enfoque denominado como post-no figurativo una descripción que evita deliberadamente el uso del termino abstracto e intenta difundir la idea de examinar el proceso creativo más que el resultado obtenido. Colaborador en Yellow Korner Photography 2019. Artista recomendado por el Center of Contemporary Artists C.O.C.A Prize Milán y por el Consorcio Internacional de Arte y Escuela A.C. a través del Programa PIVE en 2018. En 2017 participo como artista invitado en la muestra y conversatorio Nueva Abstracción y Minimalismo Mexicano.

Antonio Sobarzo. Pintor hiperrealista de origen chileno, radicado en México desde 1993, ha realizado exposiciones colectivas e individuales, en España, Puerto Rico, México y Chile, desde 1985 hasta la fecha; ha realizado estudios de pintura en la Universidad de Chile, en México ha concluido estudios de Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México en la Academia de San Carlos. Ha impartido docencia en la Escuela de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México; actualmente imparte docencia en las cátedras de Pintura y Dibujo en la Universidad Iberoamericana. Actualmente trabaja en las cosas, los objetos simples que en la mirada se cargan de poesía, cuya simplicidad busca aproximarse lo mas posible a aprehender el objeto y reflejar su belleza en el hiperrealismo.

Ángel Martínez Martínez. Encontró su vocación por la pintura a los 8 años. En 1993 Recibió el Premio Nacional en el XIII Encuentro Nacional de Arte Joven en México. Ha realizado 26 exposiciones individuales en México, EUA, y España y 100 colectivas en Museos, y galerías de México, Argentina, Bangladesh, Bolivia, China, Costa Rica, España, Estados Unidos, Italia, Irán, Mónaco, Perú, Turquía y Venezuela. Obtuvo Mención especial en el Premio Nacional de la Juventud (1996), fue becario del Fondo para la Cultura y las Artes (1994-95). Una de las salas en la Casa de Cultura de Ixtapaluca lleva su nombre. Recibió Premio-Beca de Residencia Artística del Vermont Studio Center en EUA (2001). Colecciona en México, Perú, China e Italia. Los maestros Luis Rius, Teresa del Conde, Walther Boelsterly; Frank Stella, Karel Appel y Raul Anguiano, han seguido su obra.

Glenda Castillo es periodista y egresada de la Maestría en Comunicación en la UNAM. Se ha dedicado por más de 10 años a la investigación y redacción de contenidos para medios impresos, electrónicos y digitales. Sus temas de interés son la cultura y la ciencia, áreas en las que se ha desempeñado sobre todo como guionista y colaboradora de medios, empresas e instituciones como Fluxus Comunicaciones, México Desconocido, el Instituto Mexicano de la Radio, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, entre otras.

Celene García Ávila es escritora y profesora universitaria (UAEM, Facultad de Lenguas). Es Doctora en Literatura Hispánica (COLMEX). Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (2008 -2012). Participó como profesora de español para extranjeros en la Universidad de Harvard. Ha publicado poesía, reseñas y artículos académicos desde 1990, tanto en México como en el extranjero. Fue becaria del FOCAEM.

Vivianne Thirion. Promotora cultural y narradora oral escénica con amplia trayectoria nacional e internacional. Coordinadora General de la Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos AMENA A. C. y directora del Festival HABLAPALABRA-MÉXICO con XXVII emisiones anuales. Su labor ha sido valorada recientemente con la Medalla a la Oralidad 2019 otorgada en España. Es docente del Equipo de Capacitación del Programa Nacional Salas de Lectura desde su fundación en 1995. ha publicado anteriormente en la revista *Castálida*.

FOEM
FONDO EDITORIAL ESTADO DE MÉXICO



"Permaneces allí, olvidado de los papeles amarillos, de tus propias cuartillas anotadas, pensando sólo en la belleza inasible de tu Aura –mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho".

Aura (1962). Carlos Fuentes

GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO

EDOMÉX
DECISIONES FIRMES, RESULTADOS FUERTES.